

WILHELM WETZOLDT  
EINFÜHRUNG IN DIE  
BILDENDEN KÜNSTE



ERSTER BAND

FERDINAND HIRT & SOHN  
IN LEIPZIG





com.

*EINFÜHRUNG IN DIE  
BILDENDEN KÜNSTE  
(TEXT)*



Digitized by the Internet Archive  
in 2016

# Einführung in die Bildenden Künste

von

WILHELM WAETZOLDT

IN ZWEI TEILEN
1. TEIL: TEXT



FERDINAND HIRT & SOHN IN LEIPZIG

1912

Copyright 1911 by  
Ferdinand Hirt & Sohn in Leipzig



*Meiner Mutter zugeeignet.*



## Vorwort.

Das vorliegende Buch möchte gebildete Laien, in erster Linie die lernende Jugend der Universitäten, Akademien, Hochschulen und höheren Lehranstalten in das Verständnis der bildenden Künste einführen.

Es ist nicht als ein Ersatz, wohl aber als eine *Ergänzung* der bekannten und bewährten Handbücher und Grundrisse der Kunstgeschichte gedacht. Die Gliederung des Buches nach Künsten mußte der üblichen Einteilung nach Epochen der Kunstgeschichte vorgezogen werden, weil es darauf ankommt, mit den Wegen und Zielen der *künstlerischen Arbeit* vertraut zu machen. Jedes Kapitel wird durch Betrachtungen der „technischen Grundlagen und Grundbegriffe“ eingeleitet, eine Methode, die bereits *Alwin Schulz* in seiner „Einführung in das Studium der neueren Kunstgeschichte“ (2. Auflage. Prag u. Leipzig 1887) angewendet hatte.

Ich bin mir bewußt, daß die Wahl des Standpunktes manchen Leser ebensowenig befriedigen wird wie die Beschränkung im kunstgeschichtlichen Material. Es erschien mir richtiger, einmal mehr nach Vollständigkeit und Klarheit in den *Begriffen*, als nach einer Fülle von Beispielen zu streben. Auch wurde darauf verzichtet, *jedes* abgebildete Kunstwerk bis ins Letzte zu analysieren, um dem Leser die Freiheit zu lassen, den Inhalt des Buches in selbständiger Kunstbetrachtung zu erproben.

Da es sich darum handelte, dem gebildeten Laien einen Überblick über das Gesamtgebiet der bildenden Künste zu geben, habe ich mich vielfach — besonders natürlich in den technischen Abschnitten — auf die Arbeiten *anderer* stützen müssen. Der Sachkundige wird ohne weiteres erkennen, wo ich der Literatur Dank schulde. Jedem Kapitel ist überdies ein Literaturverzeichnis nachgestellt, das zunächst von den benutzten Werken Rechenschaft geben, dann aber auch den Leser über die Grenzen dieses Buches hinausführen will.

Mit fachmännischem Rat in architektonischen und kunstgewerblichen Dingen unterstützte mich *Dr. Hans Willich*, Privatdozent an der Technischen Hochschule in München. Mein Freund *Dr. Hans Geisenheimer* in Florenz unterzog sämtliche Korrekturbogen einer kritischen Durchsicht. Daß dieses Buch in Hamburg geschrieben werden konnte, verdanke ich dem Entgegenkommen *Dr. A. Warburgs* und seiner Bibliothek. Einige Vorlagen für Abbildungen liehen bereitwilligst die *Kunsthalle in Hamburg* und das *Magdeburger Kaiser-Friedrich-Museum*. Allen diesen Helfern spreche ich meinen aufrichtigsten Dank aus.

Berlin.

Wilhelm Waetzoldt.

Die Verlagsbuchhandlung macht ausdrücklich darauf aufmerksam, daß die im zweiten Bande des vorliegenden Werkes wiedergegebenen Abbildungen ausschließlich zur Erläuterung des Textes des ersten Bandes dienen und von diesem nur aus technischen Rücksichten getrennt wurden. Der zweite Band ist demnach unter keinen Umständen einzeln käuflich.

# Inhalt.

## Architektur.

	Seite		Seite
<b>A. Technische Grundlagen und Grundbegriffe</b> . . . . .	2	4. Raumdurchquerung und Raumüberbrückung . . . . .	44
I. Bauplätze . . . . .	2	a) Treppe . . . . .	45
II. Baustoffe . . . . .	3	b) Brücke . . . . .	48
1. Holz . . . . .	3	<b>II. Fläche</b> . . . . .	51
2. Stein . . . . .	3	1. Raum und Fläche . . . . .	51
3. Stuck . . . . .	4	2. Aufgaben der Flächengliederung . . . . .	53
4. Eisen . . . . .	4	a) Konstruktive Gliederung . . . . .	53
5. Gußmauerwerk, Beton und Eisenbeton . . . . .	5	b) Dekorative Gliederung . . . . .	54
6. Glas . . . . .	5	3. Mittel der Flächengliederung . . . . .	55
III. Bauzeichnungen . . . . .	6	a) Malerische Gliederung . . . . .	56
IV. Baukonstruktionen . . . . .	8	b) Plastische Gliederung . . . . .	56
1. Fundamente . . . . .	8	4. Anordnung der Flächengliederung . . . . .	60
2. Mauern . . . . .	8	a) Hauptteilungen . . . . .	60
3. Fenster und Türen . . . . .	8	b) Hauptrichtungen . . . . .	62
4. Säulen . . . . .	9	<b>III. Masse</b> . . . . .	66
5. Pfeiler und Streben . . . . .	10	1. Erlebnis architektonischer Massen . . . . .	66
6. Eisenträger . . . . .	11	2. Massenaufwand . . . . .	68
7. Architravbau . . . . .	11	3. Massengliederung . . . . .	69
8. Gewölbebau . . . . .	12	a) Offene und geschlossene Teile . . . . .	69
a) Tonnengewölbe . . . . .	12	b) Senkrechte und wagerechte Gliederung . . . . .	72
b) Kreuzgewölbe . . . . .	12	c) Baumriß . . . . .	75
c) Kuppel . . . . .	13	<b>IV. Licht</b> . . . . .	79
9. Holz- und Eisendecken . . . . .	15	1. Aufgaben der Raumbeleuchtung . . . . .	79
10. Gesimse und Dächer . . . . .	16	2. Mittel der Raumbeleuchtung . . . . .	80
V. Baupropportionen . . . . .	17	a) Lichtmenge . . . . .	81
1. Wesen der Proportionen . . . . .	17	b) Lichteinfall . . . . .	83
2. Geltung der Proportionen . . . . .	18	c) Lichtfarbe . . . . .	85
<b>B. Aufgaben und Mittel architektonischer Gestaltung</b> . . . . .	19	<b>Literatur</b> . . . . .	89
I. Raum . . . . .	19		
1. Raumerlebnis . . . . .	20		
2. Raumformen . . . . .	21		
a) Gehraum . . . . .	23		
b) Verweilraum . . . . .	25		
3. Raumgruppen . . . . .	33		
a) Sakrale Bauten . . . . .	33		
b) Profane Bauten . . . . .	38		

**Plastik.**

	Seite		Seite
<b>A. Technische Grundlagen und Grundbegriffe</b> . . . . .	92	1. Bewegung . . . . .	117
<b>I. Arbeit in Ton und Wachs</b> 93		a) Das plastische Erlebnis . . . . .	117
1. Das Modellieren . . . . .	93	b) Plastische Motive . . . . .	119
2. Keramische Plastik . . . . .	95	c) Bewegungsaufwand . . . . .	122
3. Wachsplastik . . . . .	96	d) Stufen der Bewegungsdarstellung . . . . .	124
<b>II. Arbeit in Gips und Stuck</b> 96		e) Verknüpfung plastischer Motive (Gruppe) . . . . .	136
1. Gips . . . . .	96	2. Gewand . . . . .	139
2. Stuck . . . . .	97	a) Funktionelle Bedeutung . . . . .	140
<b>III. Arbeit in Holz und Elfenbein</b> . . . . .	97	b) Stoffliche Bedeutung . . . . .	144
1. Holz . . . . .	97	c) Ornamentale Bedeutung . . . . .	146
2. Elfenbein . . . . .	98	3. Licht . . . . .	147
<b>IV. Arbeit in Stein</b> . . . . .	99	a) Licht und Form . . . . .	147
1. Material . . . . .	99	b) Licht und Standort . . . . .	151
2. Technik . . . . .	100	<b>II. Reliefplastik</b> . . . . .	153
a) Werkzeuge . . . . .	100	1. Mehransichtigkeit und Einansichtigkeit . . . . .	153
b) Punktierverfahren . . . . .	101	a) Das Problem . . . . .	153
c) Freie Bildhauerei . . . . .	103	b) Monument und Platz . . . . .	156
d) Steinschnitt . . . . .	105	2. Reliefmäßige Rundplastik . . . . .	159
<b>V. Arbeit in Metall</b> . . . . .	105	a) Rundplastik als Bauglied . . . . .	159
1. Material . . . . .	105	b) Rundplastik als Wanderschmuck . . . . .	161
2. Technik . . . . .	106	3. Das Relief . . . . .	167
a) Bronzeuß . . . . .	106	a) Arten und Anfänge des Reliefs . . . . .	167
b) Treiben in Metall . . . . .	109	b) Wesen des Reliefs . . . . .	169
c) Metallschnitt . . . . .	109	c) Reliefstile . . . . .	171
<b>VI. Farbigkeit</b> . . . . .	110	Literatur . . . . .	175
<b>VII. Sockel</b> . . . . .	113		
<b>B. Aufgaben und Mittel plastischer Gestaltung</b> . . . . .	115		
<b>I. Freiplastik</b> . . . . .	117		

**Malerei.**

	Seite		Seite
<b>A. Technische Grundlagen und Grundbegriffe</b> . . . . .	178	e) Ölfarbe . . . . .	192
<b>I. Formengebung</b> . . . . .	178	f) Tempera . . . . .	193
1. Modellierung und Überschneidung . . . . .	178	4. Farbauftrag . . . . .	194
2. Perspektive . . . . .	179	a) Quantität . . . . .	194
a) Linienperspektive . . . . .	180	b) Qualität . . . . .	194
b) Beleuchtungsperspektive . . . . .	183	c) Farbmischung . . . . .	196
c) Farbenperspektive . . . . .	183	5. Ausdrucksgrenzen des Farbmateri- als . . . . .	196
3. Proportionen . . . . .	184	<b>III. Format und Rahmen</b> . . . . .	199
4. Mimik und Physiognomik . . . . .	186	1. Format . . . . .	199
<b>II. Farbgebung</b> . . . . .	188	2. Rahmen . . . . .	200
1. Malgrund und Grundierung . . . . .	188	<b>B. Aufgaben und Mittel malerischer Gestaltung</b> . . . . .	202
2. Bindemittel . . . . .	189	<b>I. Farbe</b> . . . . .	202
3. Farbmateriale . . . . .	189	1. Das Farbenerlebnis . . . . .	202
a) Pastell . . . . .	190	a) Praktische Sehweise . . . . .	203
b) Aquarell und Guasch . . . . .	190	b) Impressionistische Sehweise . . . . .	204
c) Fresko . . . . .	191	c) Emotionelle Sehweise . . . . .	204
d) Antike Wachsmalerei . . . . .	192		

	Seite		Seite
2. Gestaltung des Farbenerlebens	205	III. Seelische Vorgänge	227
a) Erfahrungskunst	205	1. Gestaltungsaufgaben	227
b) Eindruckskunst	206	a) Typische Seelenhaftigkeit	227
c) Stimmungskunst	207	b) Individuelle Seelenhaftigkeit	231
II. Raum	208	2. Gestaltungsmittel	237
1. Innenraum	211	a) Blick und Gebärde	237
a) Architektonische und malerische Auffassung	211	b) Beiwerk und Hintergrund	241
b) Figur und Raum	215	IV. Handlung	244
2. Freiraum	216	1. Bewegungen	245
a) Intime Landschaft	218	2. Beziehungen	250
b) Heroische Landschaft	224	Literatur	254

## Graphische Künste.

	Seite		Seite
A. Technische Grundlagen und Grundbegriffe	260	1. Darstellungsmittel	276
I. Handzeichnung	260	a) Linie	276
II. Bilddruck	262	b) Schwarz und Weiß	280
1. Hochdruck (Holz- und Metallschnitt)	262	2. Darstellungscharakter	283
2. Tiefdruck	264	a) Flächigkeit	284
a) Kupferstich	264	b) Wirklichkeitsferne	286
b) Radierung	266	II. Unselbständige Graphik	290
c) Punktier- und Krayonmanier	267	1. Vorbereitende Graphik	290
d) Schabkunst- und Aquatintaverfahren	267	a) Skizze	290
e) Farbendruck	268	b) Entwurf	292
f) Drucktechnisches	269	c) Studie	294
3. Flachdruck (Lithographie und Algraphie)	270	2. Begleitende Graphik (Buchkunst)	296
B. Aufgaben und Mittel graphischer Gestaltung	272	a) Begleitung der Buchform	296
I. Selbständige Graphik	272	b) Begleitung des Buchinhaltes	301
		3. Nachbildende Graphik	304
		Literatur	308

## Angewandte Kunst.

	Seite		Seite
A. Wesen der angewandten Kunst	310	a) Stuhl und Bett	316
1. Zweck- und Materialtheorie	310	b) Tisch und Schrank	318
2. Zweckgemäßheit und Anschaulichkeit	313	2. Kunstformen	320
B. Aufgaben und Mittel der angewandten Kunst	315	a) Konstruktive Formen	321
1. Nutzformen	315	b) Dekorative Formen	323
		Literatur	326

Namenverzeichnis . . . . . 328

Sachverzeichnis . . . . . 329





# Architektur.

---

Unter den bildenden Künsten steht die *Architektur* dem Menschen der Gegenwart am fernsten. Und doch ist sie uns räumlich wie menschlich so nahe, da sie das Haus gestaltet, in dem wir leben. Vielleicht liegt aber in ebendiesem engen Zusammenhang architektonischer Schöpfungen mit den ursprünglichsten Bedürfnissen des Lebens der Grund dafür, daß wir verlernt haben, sie als Kunstwerke zu genießen. Dem naiven Menschen ist es selbstverständlich, Werke der Baukunst ausschließlich auf ihre Geeignetheit für Wohn- und Arbeitszwecke hin zu beurteilen, also unter rein praktischen Gesichtspunkten, oder — zumal in der Fremde — sie als baugeschichtliche „Sehenswürdigkeiten“ zu betrachten. Damit wird aber der Kern des Genusses am Bauwerk überhaupt nicht berührt. Erschöpft sich doch das Wesen eines Gebäudes weder in der zweckentsprechenden Gestaltung für irgendein Bedürfnis des Lebens, noch in dem Besitz der äußeren Merkmale eines der historischen Baustile. Sein künstlerischer Wert liegt vielmehr darin, daß es ein Raumgebilde darstellt. Eine Raumidee ist der Ausgangspunkt der Tätigkeit des Architekten, die Gestaltung und Verbindung von Räumen ist sein künstlerisches Ziel. Die jeweilige praktische Aufgabe gibt ihm den Anlaß zur Entwicklung von Raumvorstellungen, die Technik setzt ihn in Besitz der Mittel, seine Vorstellungen zu verwirklichen, und bezeichnet zugleich mit dem praktischen Zweck des Gebäudes die Grenzen, innerhalb deren sich seine raumschaffende Phantasie frei bewegen kann. Dem Raumsinn des Architekten entspringt die Architektur, an den Raumsinn wendet sie sich; sie kann es, da verschieden gestaltete Räume grundverschiedene Raumgefühle in uns wachrufen. Die Empfindlichkeit für die besondere Stimmung eines Raumes bildet also nicht nur das architektonische Urerlebnis, sondern auch den Maßstab für das Verständnis architektonischer Schöpfungen. Wollen wir wieder ein näheres Verhältnis zur Baukunst gewinnen, so werden wir in uns das Gefühl für Raumwirkungen erziehen und verfeinern müssen, und dazu gehört auch die Einsicht in die künstlerischen Aufgaben und Ausdrucksmittel des Architekten.

Um aber ein fertiges Werk der Architektur verstehen zu können, muß man wissen, wie es geworden ist, d. h. man muß die notwendigsten

technischen Grundlagen der Baukunst beherrschen. Um ein Gebäude zu beschreiben, muß man über die technischen Grundbegriffe verfügen, d. h. mit den Fachausdrücken der Architektur vertraut sein. Ehe wir uns daher mit der künstlerischen Seite der architektonischen Tätigkeit beschäftigen, wollen wir ihre technische Seite kennen lernen. Ernsthafteste ästhetische Betrachtungen sind nur auf Grund gewisser praktischer Vorkenntnisse möglich, die ein Wissen um Bauplätze, Baustoffe und -zeichnungen, um Baukonstruktionen und -proportionen zu umfassen haben.

## A. Technische Grundlagen und Grundbegriffe.

### I. Bauplätze.

Bevor der Architekt am Zeichentisch die Baupläne entwirft, sieht er sich den *Bauplatz* an. Denn die gesamte Situation, in die der zukünftige Bau eintreten soll, gibt von vornherein der Arbeit des Baumeisters Richtung und Ziel. Einmal wird das Gebäude der *natürlichen* Umgebung sich anzupassen haben — so nimmt z. B. der Burgbau auf ebenem Gelände eine andere Gestalt an als auf bergigem (Höhenburg und Wasserburg), ein Haus im Walde sieht anders aus als eins an der See —, zweitens hat der Baumeister Rücksicht zu nehmen auf die schon vorhandene *architektonische* Umgebung. Ein Haus verlangt in geschlossener Straßenflucht eine andere Gestaltung als in der gelösten Folge einer Villengruppe. Die Einfügung eines Gebäudes in das einheitliche Bild eines Platzes stellt höhere Aufgaben als die Errichtung eines beziehungslosen Fabrikbaues an der Stadtgrenze. Zu dem, was der Architekt weiterhin vom Bauplatze wissen muß, gehört unbedingt die Beschaffenheit des *Bodens*. Ein guter Baugrund — Felsen, Sand, Kies, trockener Lehm — erfordert andere Fundamente als ein schlechter — Torf, Trieb- sand, nasser Lehm, aufgefüllter Boden. Auch das *Klima* der Baugegend (regenarme und regenreiche Landschaft) und die Bestimmung des Baues für gewisse Jahreszeiten (Sommer- und Winterhaus) beeinflussen den Charakter des Gebäudes. In der Wahl des *Baumaterialies* ist man ferner, wenn hohe Transportkosten zu scheuen sind, an die vorhandenen Baustoffe gebunden. Zum Beispiel wird man in waldigen Gegenden in der Hauptsache mit Holz, in der Nähe von Steinbrüchen vorzugsweise mit Steinen, wo Ziegeleien sind, mit Ziegeln arbeiten. Schließlich setzen der örtliche *Bebauungsplan*, d. h. die Aufteilung des Landes in Bauplätze von bestimmter Form, und die *Bauordnungen* — polizeiliche Vorschriften über Mauerstärke, Geschoßhöhe usw. — der freien Tätigkeit des Architekten gewisse Schranken.

## II. Baustoffe.

Die architektonischen Entwürfe werden nicht nur durch die Eigenart des Bauplatzes bestimmt, sondern auch durch die Natur des zur Verwendung gelangenden *Baustoffes*. Hat doch jedes Material: Holz — Stein — Eisen — Glas, seine eigene Sprache, d. h. es sieht nicht nur verschieden aus, sondern der eine Baustoff ist nur für diese, der andere nur für jene Aufgaben zu verwenden. Der Architekt kann also über die Ausdrucksmöglichkeiten des einmal gewählten Materiales nicht hinaus, er wird vielmehr mit ihnen rechnen und gerade in der Ausnutzung der spezifischen Eigenschaften seines Baustoffes ein künstlerisches Ziel sehen. Zu den das eigentliche Bauen vorbereitenden Tätigkeiten gehört also auch die Wahl des Baustoffes.

**1. Holz.** Das Holz ist der älteste Baustoff. Man wird es verwenden, wenn man mit einem anderen Material noch nicht zu bauen versteht, oder wenn kein anderes vorhanden oder zu teuer ist. Im ersten Falle befanden sich z. B. Deutschland im frühen Mittelalter und Griechenland in den ältesten Zeiten. Im zweiten Falle sind die holzreichen Länder, wie Skandinavien, die Schweiz und Nordamerika. Holzbauten finden wir schließlich auch in Ländern, in denen die Erdbebengefahr (so in Japan) hohe und feste Bauten verbietet.

Man unterscheidet nun drei verschiedene Arten des Holzbaues: den *Blockbau*, der in einer wagerechten Schichtung von Balken besteht, den *Palisadenbau*, bei dem die Pfosten senkrecht nebeneinander gerückt werden, und den *Fachwerk-* oder *Ständerbau*. Er ist dadurch gekennzeichnet, daß aus wagerechten Schwellen, senkrechten Ständern und schräg (diagonal) laufenden Streben Fächer gebildet, die dann mit Brettern verkleidet oder auch mit Steinen gefüllt werden. Block- und Palisadenbau finden wir vorwiegend in den nordischen Ländern, Fachwerkbauten sind dagegen fast über ganz Europa verbreitet. In Deutschland haben wir die schönsten alten Beispiele in Braunschweig, Hildesheim, Miltenberg, Goslar u. a. a. O. Häufig wird aber das Fachwerk nur für den Oberbau verwendet, während man den Unterbau aus Steinen aufführt (Abb. 38, 39, 40).

**2. Stein.** Man unterscheidet *Hausteine* und *Backsteine* (Ziegeln). Die ersten als Schnittsteine mit regelmäßig bearbeiteten Flächen (Quadern) und die zweiten als Formsteine treten den Rollsteinen von unregelmäßiger Form gegenüber. Die verschiedenen Steinsorten sind verschieden haltbar und verschieden leicht zu bearbeiten. So ist der Granit schwer zu schleifen und eignet sich seiner Härte wegen nicht für feinere Ornamentik. Bildsamer sind die Kalksteine, vor allen Dingen ihr edelster, der Marmor, am weichsten ist der Sandstein. Den Granit finden wir in Ägypten

verwendet, die verschiedenen Marmorsorten hauptsächlich in Griechenland und in Italien, Sandstein in Frankreich und Deutschland. Bekommen diese Steine ihre Form durch Behauen, so werden die Backsteine aus Ton gepreßt, gebrannt und event. mit einer farbigen Glasur versehen.

An Bauten in farbigen Backsteinen ist besonders die norddeutsche Tiefebene reich, Beispiele in Brandenburg a. Havel, Lübeck, Lüneburg (Abb. 40) und Danzig. Da die Backsteine viel weniger ausdrucksfähig sind als die Hausteine, lassen sich manche architektonischen Aufgaben mit ihnen gar nicht oder nur in anderer Form lösen als mit jenen. So kennt der Ziegelbau keine weit vorspringenden Gesimse, keine tief eingeschnittenen Kehlungen; alle Einzelformen müssen der Kleinheit der Steine wegen auf die einfachsten Umrisse gebracht werden. Was dem Ziegelbau aber an Plastik abgeht, ersetzt er durch Farbigkeit. Besonders der niederdeutsche Profanbau, z. B. in Lüneburg, zeigt das Rot der Backsteine von weißen Mörtelfugen eingerahmt und belebt seine Fassaden durch grünliche, bräunliche oder schwarze Ziegel.

Häufig wird der Backsteinrohbau durch *Kalkverputz* verdeckt. Diese Putzschicht kann durch Vor- oder Zurücktreten der Putzflächen gegliedert und geschmückt werden, z. B. wenn die Quadern der Hausteine durch Fugen nachgeahmt werden; oder auf *die* Art, daß durch teilweises Wegschaben eines hellen Verputzes eine Zeichnung auf der darunterliegenden dunklen Mörtelschicht entsteht (*Sgraffito*). (Beispiele an italienischen Palästen der Renaissancezeit.) Den schönsten Schmuck verputzter Wände bildet schließlich die *Freskobemalung*, wie wir sie z. B. aus Venedig und Florenz, diesseits der Alpen aus Augsburg und Basel kennen.

Selbstverständlich können Holz, Hausteine und Backsteine sich an einem Bau in verschiedener Weise miteinander verbinden. Manche antiken Häuser zeigen Fundamente aus Bruchsteinen, Mauern aus Lehmziegeln mit fachwerkartig dazwischen eingeschobenen Balken. In Pompeji verwandte man Kalksteine sowie Lavabrocken mit Kalkmörtel. In der romanischen Bauperiode werden Hausteine und Bruchsteine für monumentale, Fachwerk für kleinere Bauten benutzt. Die Gotik führt ihre Wohnbauten als Fachwerke über Tragemauern aus Bruchsteinen auf, während die Renaissance in den Niederlanden, in Norddeutschland und in Frankreich Hausteine mit dem Ziegelmauerwerk verbindet.

3. **Stuck.** Stuck ist eine Mischung aus Gips und Sand, die mit der Hand geformt wird. Man verwendet dieses Material seiner Bildsamkeit wegen hauptsächlich zum Schmuck der Innenräume. Schon die Antike kannte Stuckdecken, die Renaissance in Italien formte aus Stuck die Decken, Ornamente, Reliefs usw. ihrer Säle.

4. **Eisen.** Das Eisen ist der Baustoff des 19. Jahrhunderts. Die neuen architektonischen Aufgaben unserer Zeit waren nur mit einem neuen

Material zu lösen. Wie Holz und Stein, so hat auch das Eisen seine eigene Formsprache. Während Stein und Holz Naturprodukte sind, ist das Eisen ein Kunstprodukt, das in der Eisenhütte gewonnen wird. Wir unterscheiden drei Hauptarten des Eisens. Erstens: das *Gußeisen*, das nur einen senkrechten Druck von oben aushält. Man verwendet es daher in einem Bau zu freien Stützen. Zweitens: schmiedbares *Flußeisen*. Dieses erträgt sowohl einen Druck von oben als auch seitlichen Zug und Schub, man kann es daher für Träger bei der Raumüberbrückung und -überdeckung benutzen. Drittens: *Stahl*. Er zeichnet sich durch größere Festigkeit und Elastizität aus, die ihn für weite Bogenspannungen besonders geeignet macht.

Früher brauchte man Eisen nur zu Werkzeugen und zu Verbindungen anderer Baustoffe (als Nägel, Klammern, Bänder, Stangen, Ketten), heute ist es ein selbständiger Baustoff geworden. Die dem Eisen eigentümliche Formsprache ist der dem Fachwerkbau ähnliche Gerüststil. Ein solches Gerüst besteht aus der Verbindung von Dreiecken, den einzigen unverschieblichen Vielecken. Zum Füllen des Eisenschwerts dienen Stein, Beton, Bleche (darunter das Wellblech) und Glas. Da das geformte Eisen mehr als andere Baustoffe von verwickelten Gesetzen der Statik abhängig ist, heißt mit Eisen bauen: Rechnen; an die Stelle des Architekten ist der Ingenieur getreten. Doch liegt das Ziel der Eisenarchitektur darin, die Erfüllung rein statischer Forderungen mit der Lösung rein künstlerischer Aufgaben zu vereinigen. An die eigentümliche Formsprache des Eisens werden sich unsere bisher hauptsächlich an Stein- und Holzbauten geschulten Augen erst allmählich gewöhnen müssen.

5. **Gußmauerwerk, Beton und Eisenbeton.** Die Römer, vereinzelt auch spätere Zeiten bildeten Mauern, zumal Gewölbemauern so, daß sie zwischen lose in eine Holzform geschichtete Steine dünnen Mörtel gossen und nach dem Erstarren der Masse die Schale wegnahmen; der Gußkern blieb dann ohne Fugen stehen (z. B. die Säle römischer Thermen und Kaiserpaläste). Ein etwas anderes Verfahren wendet unsere Zeit an, indem Zement, Wasser, Sand und kleine Steine gemischt und dann in eine Holzform gestampft werden (Beton). Das Charakteristische dieser Bauweisen ist die Fugenlosigkeit, die Homogenität der Mauer. Durch Einlage von Eisenstäben und -drähten wird der Beton befähigt, große Zug-, Knick- und Biegungsspannungen aufzunehmen (Monier- oder Eisenbetonbau) und eignet sich nun zum Bau weitgespannter Hallen, Brücken, großer Behälter, Saaldecken, Fabriken, Speicher usw., kurz für Bauten, bei denen das Eisen bis vor kurzem die Alleinherrschaft hatte. Das praktisch Wesentliche an den in Eisenbeton aufgeführten Gebäuden ist die Materialersparnis, die es dieser Bauweise ermöglicht, im Aussehen den Eisenkonstruktionen nahezukommen, ohne aber ihren Steincharakter zu verlieren (z. B. die „Anatomie“ in München).

6. Glas. Das Glas kommt als Baustoff nur zusammen mit dem Eisen vor. Während das Eisen oder der Eisenbeton das Gerippe des Gebäudes abgibt, tritt das Glas als Wand zwischen die zur Konstruktion unentbehrlichen Eisenteile. Der Vorzug des Glases als Baustoff ist der: es ist ganz lichtdurchlässig und zugleich völlig windabwehrend. Sein Nachteil liegt darin, daß es für das Auge keinen Abschluß des Raumes bildet. Wer in einem Glashause sitzt, befindet sich eigentlich auf der Straße. Bis zum 15. Jahrhundert wurde das Glas fast nur für Kirchen- und Klosterfenster gebraucht, während selbst die Fenster auf Schlössern und Burgen durch Holzläden geschlossen wurden, deren Ausschnitte mit durchscheinendem Ölpapier oder dünn geschabtem Horn bedeckt waren. Da die Größe der Glasscheibe durch die Lungenkraft des Glasbläfers bestimmt wurde, hatte man für Fenster nur etwa handgroße Stücke zur Verfügung. Die großen Kirchenfenster der Gotik bestanden aus mosaikartig zusammengebleiten farbigen Glasplatten. Erst mit der Erfindung der gegossenen Glastafeln (um 1700) konnte das Glas zu einem Baustoff werden. Den Ursprung der Eisen-Glas-Architektur bildete ein Gebäude, bei dem die größte Lichtfülle mit völligem Abschluß gegen Wind zu vereinigen war, nämlich ein Londoner Gewächshaus. (Erstes Beispiel einer Großkonstruktion in Glas und Eisen: der Kristallpalast in London.)

### III. Bauzeichnungen.

Bauplatz, Baustoff und der jeweilige Zweck eines Gebäudes — handle es sich um ein Wohnhaus, ein Rathaus, Kirche, Schule oder ein Theater — geben die Anzahl, Gestalt, Höhe und die gegenseitige Lage der Räume an. Die Tätigkeit des Baumeisters, die sich auf solche Raumverbindungen und Raumgestaltungen bezieht, findet ihren sichtbaren Ausdruck in Rissen und Schnitten. Um diese flächenhaften Bilder in der Phantasie in körperliche übertragen, um sich also den fertigen Bau vorstellen zu können, muß man solche architektonischen Zeichnungen „lesen“ lernen. Was ist ein *Grundriß*?

Ein Grundriß (das Wort kommt von ritzen = write; Reißchiene, Reißbrett, Reißzeug) stellt einen wagerechten Schnitt durch ein Gebäude dar. Also kann man aus ihm ersehen Stärke und Richtung der Mauern, Längen- und Breitenausdehnung der Räume (damit auch Fußboden- und Deckengröße), ferner die Lage von Fenstern, Türen, Öfen und Treppen. Auch zeigt der Grundriß die Art der Raumbedeckung, z. B. wird eine Kuppel durch eine andere Art der Zeichnung wiedergegeben als ein Kreuzgewölbe. Und zwar bezeichnen Kreise Kuppel-, sich kreuzende Gerade Kreuz- und Spitzbogengewölbe. Vgl. die Grundrisse von St. Peter, vom Dom zu Worms und das Schema eines gotischen Kirchengrundrisses (Fig. 5, 9, 10).

Im Gegensatz zum Grundriß bedeutet der *Durchschnitt* einen senkrechten Längs- oder Querschnitt durch ein Gebäude. Er gibt demnach an alle Höhenverhältnisse, nämlich: Höhen der Geschosse, Fenster, Türen, Säulen, Treppen, ferner Stärke der Böden und Decken. Daß z. B. die innere Decke der Tempelcella häufig von einer doppelten Säulenstellung übereinander getragen wurde, wird erst aus dem Längsschnitt klar (Fig. 3). Der Querschnitt der Kathedrale von Amiens z. B. (Fig. 1) läßt deutlich die nach oben abnehmende Stärke der Mauern, die Art der Dachbildung usw. erkennen (vgl. ferner Fig. 2, 4).

Die Außenseiten des Baues werden dargestellt in *Aufrissen*, d. h. in idealen, keinerlei perspektivische Verkürzung erleidenden Ansichten. Durch einen Aufriß wird ersichtlich die wagerechte und senkrechte Gliederung einer Fassade, die Gestalt der Bau-Silhouette und die Hell- und Dunkelwirkung von Fenstern, Türen, Nischen. Um Risse und Schnitte in der Vorstellung zu vergrößern, ist ihnen ein bestimmter *Maßstab* beigegeben. Z. B. entspricht bei einem Maßstabe von 1:100 jedem Zentimeter in der Zeichnung ein Meter in der Wirklichkeit. Nur bestimmte architektonische Einzelheiten, wie Profile, d. h. senkrechte Schnitte durch Gesimse, Säulenfüße, Kapitelle usw., und Ornamente werden in natürlicher Größe entworfen. Derartige Zeichnungen nennt man *Werkzeichnungen*.

Neben Rissen und Schnitten, die zu verstehen immerhin einige Übung erfordert, bedient sich der Architekt noch der *Modelle* sowie perspektivischer Ansichten und solcher aus der Vogelschau, um dem Laien, in erster Linie also dem Bauherrn, ein Bild des zukünftigen Bauwerkes zu verschaffen. Modelle aus Holz oder anderem Material wurden schon im Mittelalter gebraucht, wie uns die Miniaturen, Bilder und Statuen von Kirchenstiftern und Heiligen zeigen, die, das Modell ihrer Kirche im Arm, dargestellt werden. Von bestimmten schwierigen Großkonstruktionen verfertigten auch die Baumeister der Renaissance Holzmodelle; so sind uns solche der Florentiner Domkuppel von Brunelleschi, der Peterskuppel von Michelangelo erhalten, auch haben wir ein Modell des Palazzo Strozzi.

Eine Ansicht aus der *Vogelperspektive* klärt auf über die Lage des Baues in der gesamten natürlichen und architektonischen Umgebung, also über die Stellung eines Hauses im Grundstück, die Orientierung zu den Straßen, das Verhältnis des Baues zu Hof und Garten. In einfachster Weise geschieht dies durch *Lagepläne*, d. h. Grundrisse in kleinem Maßstabe, die ein Gebäude oder eine Gebäudegruppe mit Umgebung unter Weglassung der inneren Einteilung darstellen. Gewöhnliche *perspektivische* Ansichten suchen mit Hilfe malerischer Mittel ein geplantes Gebäude so darzustellen, wie es in Zukunft dem Auge des Davorstehenden erscheinen wird.

## IV. Baukonstruktionen.

1. **Fundamente.** Wenn das Material auf dem Bauplatze liegt, werden, dem Grundriß entsprechend, die Hauptlinien abgesteckt, der Baugrund ausgehoben und die Fundamente gelegt. Da von der Haltbarkeit der *Grundmauern* die Festigkeit und Dauerhaftigkeit des ganzen Baues abhängt, ist diese Arbeit besonders wichtig. Auf schlechtem Boden muß man entweder Fundamente mit sehr breiter Sohle legen, um Senkungen des Gebäudes zu verhindern, oder die Grundmauern werden auf einem Rost von Eichenpfählen aufgeführt. Auf *Pfahlrosten* ruhen z. B. die Häuser Venedigs, auch zum Teil die Berlins. Die Fundamente tragen sämtliche Teile des Baues. Nach ihren verschiedenen architektonischen Aufgaben unterscheidet man fußende (Grundmauern), stützende (Säulen), lastende (jede Art von Bedachung) und bekronende (Giebel) Bauglieder.

2. **Mauern.** Die Zusammenfügung von regelmäßig behauenen oder geformten Steinen zu Mauern nennt man „Verband“. Der Verband besteht aus „*Bindern*“ und „*Läufern*“. Die Steine, die mit einer ihrer Schmalseiten nach außen liegen, also tief in die Mauern hineingreifen, heißen *Binder*; dagegen sind diejenigen, die ihre Breitseite der Fassade zukehren, die *Läufer*. Der Raum hinter den Läufern und zwischen je zwei Bindern pflegt mit kleineren Steinen oder Mauerzuschutt ausgefüllt zu werden. Da die Haltbarkeit des gesamten Mauerwerks von dem Verhältnis zwischen Bindern und Läufern abhängt, müssen wenigstens ein Drittel der Steine Binder sein. — Die senkrechten Fugen zwischen zwei Quadern heißen *Stoßfugen*, die wagerechten *Lagerfugen*. Beim Aufführen der Mauern ist darauf zu achten, daß in den übereinanderliegenden Schichten nicht Stoßfuge auf Stoßfuge trifft, und daß die Lagerfugen horizontal verlaufen (vgl. die Fassade des Palazzo Strozzi in Florenz, Abb. 24).

3. **Fenster und Türen.** Der Raum für Fenster und Türen wird während der Aufmauerung ausgespart. Gekuppelte Fenster haben einen gemeinsamen Mittelpfeiler; die Öffnungen sogenannter blinder Fenster sind durch Mauerwerk geschlossen; eine fortlaufende Reihe blinder Bogenfenster bezeichnet man als *Blendarkaden* (vgl. Seitenwände von S. Apollinare in Classe zu Ravenna, Abb. 6), während man unter einer Arkade eine Aneinanderreihung säulen- oder pfeilergetragener Bogen versteht. Das Bogenfeld über dem Tür- oder Fenstersturz (einem wagerecht über die Pfosten gelegten Balken) heißt die *Lünette*, über dem Portal einer mittelalterlichen Kirche wird es *Tympanon* genannt. Die innere Wandung der Fenster- und Türhöhlungen, die *Laibung*, wird meistens mit dem Rahmenwerk des Holzes verkleidet oder auch durch Ornamente geschmückt.



Die Türlaibungen romanischer und gotischer Kirchen wurden der gewaltigen Mauerstärke wegen nach innen abgeschrägt. In diese Laibung wurden Säulen oder Pfeiler staffelförmig hintereinander gestellt, die paarweise durch Rundbogen verbunden sind. Das Tympanon erhielt gern den Schmuck eines Reliefs (z. B. die „Goldene Pforte“ des Domes zu Freiberg im Erzgebirge, Abb. 10).

**4. Säulen.** Als stützende Bauglieder dienen die zylinderartigen freistehenden Säulen und die nur zum Teil aus der Wand herausragenden Mauersäulen. — Als runde Freistützen wurden wahrscheinlich ursprünglich Baumstämme verwendet, die später durch Steinsäulen verdrängt worden sind. An einer Säule unterscheidet man Fuß (Basis), Schaft, Hals und Kopf (Kapitell). Der Schaft setzt sich bei größeren Säulen meist aus Säulentrommeln zusammen. Die griechische Baukunst hat drei nach Gestalt und Schmuck unterschiedene Säulenordnungen ausgebildet: die dorische, ionische und korinthische. Da diese drei Systeme bis zur Gegenwart lebendig geblieben sind, ist es nötig, sie in ihren Grundzügen zu kennen.

Die *dorische* Säule (Abb. 1 u. 3A—E) wächst ohne Fuß aus dem steinernen Unterbau (Stylobat). Ihr Schaft ist kurz und derb, das Kapitell wird gebildet von einem polsterartigen, scheinbar elastischen Wulst (Echinus), den eine Deckplatte (Abakus) vom darüberliegenden Gebälk trennt. Den Hals der dorischen Säule umzieht eine Reihe von 3—5 Rillen oder Riemchen. Bei der *ionischen* Säule steht der Schaft auf einer Basis, gebildet aus zwei Wulst-Scheiben, die durch eine dritte gekehlte verbunden sind. Der Schaft ist höher und schlanker als der der dorischen; statt des Wulstes bei der dorischen zeigt das Kapitell der ionischen Säule ein sich spiralfederartig zu beiden Seiten in „Voluten“ einrollendes Steinstück. Das Kapitell trägt ein unter den Voluten scheinbar durchgezogenes plastisch gebildetes Band, den Eierstab, und darunter eine Perlenschnur. Infolge der seitlich ausladenden Volutenform besitzt die ionische Säule nur eine vordere und eine hintere Hauptansicht. Das Kapitell der *korinthischen* Säule besteht im wesentlichen aus dem von einem doppelten Kranz stilisierter Akanthusblätter umgebenen Kern. Es setzt sich mit Ring und Perlenschnur gegen den Schaft ab. Allen Säulen gemeinsam ist die Kannelierung, d. h. der Schmuck durch flache, scharf aneinanderstoßende oder durch schmale Stege getrennte Rillen in der Längsrichtung, auf der zum großen Teil der Eindruck des straffen Aufsteigens und Stehens der Säule beruht, ferner die Schwellung (Entasis) im unteren Säulendrittel und das entsprechende Dünnerwerden (die Verjüngung) in ihrem oberen Teile (Abb. 3A u. E).

Die römische Architektur bildete die drei griechischen Säulenordnungen um und schuf zwei neue, die „*toskanische*“ und die *Kompositor*ordnung. Die erste ähnelt der dorischen Säule, doch besitzt sie eine Basis, entbehrt aber

der Kannelierung; die zweite zeigt auf dem Schaft der ionisch-korinthischen Säule ein Kapitell, das die ionischen Voluten mit dem korinthischen Blätterkranz vereinigt. Die späten Römer verbanden die Säulen statt durch den *Architrav* (einen wagrecht über sie hingeleigten Stein- oder Holzbalken) auch durch *Bogen*. Um den Druck des Bogens auf die Säulenachsen abzuleiten, pflegt ein empfindlicher architektonischer Sinn (Antike und Renaissance) zwischen Bogenansatz und Kapitell ein weiteres Bauglied einzuschieben, den sog. „*Kämpfer*“ (nachantike Beispiele im Innern von S. Apollinare in Classe zu Ravenna, Abb. 7).

Die Geschichte der Säule beruht weiterhin im wesentlichen auf den Veränderungen des Säulenkapitells, zu dessen Schmuck — in der Zeit des romanischen Baustils — ornamentartige Bandverschlingungen (Abb. 14 F), Motive aus der einheimischen Pflanzenwelt und phantastische Tier- und Menschengestalten voll symbolischer Bedeutung, in der Gotik dann natürliche Blätter und Zweige dienen (Abb. 14 A).

Das Gefühl für die Leistung der Säule als Trägerin des Gebälks führte die Griechen dazu, sie bisweilen durch Jungfrauengestalten (*Karyatiden*) zu ersetzen, die mühelos auf echinosartigen Kissen die Last der Bedachung tragen (Erechtheion in Athen, Abb. 2). Dem gleichen Zuge zur Vermenschlichung architektonischer Kräfte und Bauglieder folgend, aber aus einer von der Antike grundverschiedenen Stimmung, schuf die Baukunst des Barock jene Atlanten, die als Träger von Balkonen, Portal- und Fenstergebälken sich unter dem Druck der Mauermaße qualvoll beugen und winden (Beispiel am Palais Clam-Gallas in Prag).

5. **Pfeiler und Streben.** Pfeiler unterscheiden sich von Säulen dadurch, daß sie eckig sind, weder Verjüngung noch Kannelierung zeigen, vor allem aber weniger selbständige Bauglieder als die Säulen und mehr der Mauer verwandt sind. In der römischen Baukunst trug der Pfeiler den Bogen, die Säule den geraden Architrav (z. B. Colosseum in Rom). Der romanische Stil ersetzt seiner Gewölbetechnik wegen die Säule durch den Pfeiler (Abb. 11) und gibt ihm, wenn er besonders starke Lasten tragen soll, den Grundriß eines Kreuzes mit kurzen, aber sehr breiten Armen. In der Gotik verwendet man gerne den Rundpfeiler, dem vier oder auch mehr Dreiviertelsäulen, sogenannte „*Dienste*“, vorgelegt sind, so daß dieses Bündel aus dem runden oder vieleckigen Pfeilerkern und den ihn umgebenden Diensten als Ganzes sich auf einer vieleckigen Basis erhebt (Bündelpfeiler) (Abb. 13 u. 14 A). An die Außenseiten der gotischen Kirchen lehnen sich, um den Seitendruck, „Schub“, der Gewölbe aufzufangen, die *Strebenpfeiler*. — Wie die Mauer säule zur Säule, verhält sich der *Pilaster* zum Pfeiler, er ist also kein freistehender, sondern ein Wandpfeiler mit dem Querschnitt eines flachen Rechteckes. Vom Pilaster unterscheidet sich schließlich die *Lisene* dadurch,

daß sie nur ein plastischer Wandstreifen ist und kein Kapitell besitzt (vgl. Fassade der Kirche zu Maursmünster, Abb. 9).

6. **Eisenträger.** Wie ein Steinbau mit einem auf wenige Grundformen gebrachten Baustoff — Quadern, Ziegeln — errichtet wird, setzt sich auch ein Eisenbau aus typischen Bauelementen zusammen. Das Eisen wird geliefert als *Blech* für die Wandfüllungen und zur Bedachung und als *Stabeisen*, aus dem alle konstruktiven Bauglieder bestehen. Das Stabeisen kommt im wesentlichen in zwei Hauptformen zur Verwendung, die man nach dem Bilde ihres Querschnittes als T- und als Doppel-T-Träger ( $\overline{\text{T}}$ ,  $\overline{\text{I}}$ ) bezeichnet. T-Träger bestehen aus zwei oder drei rechtwinklig aufeinanderstoßenden langen und schmalen Eisenplatten und dienen in den typischen Eisenkonstruktionen entweder als Gürtungen, wenn sie wagerecht, oder als Verstreibungsstäbe, wenn sie senkrecht oder diagonal laufen. Sämtliche Träger werden durch Niete oder Schrauben miteinander verbunden.

7. **Architravbau.** Die Form der Eindeckung eines Raumes, also die Verbindung zwischen lastenden und stützenden Gliedern beruht auf zwei grundverschiedenen Konstruktionsmöglichkeiten. Das eine Prinzip des Raumabschlusses nach oben ist der *Architravbau*, das andere der *Gewölbbau*. In der antiken Baukunst entsprechen drei Gebälksysteme den beschriebenen drei Säulenordnungen. Auf den dorischen Säulen lastet der Architrav. Auf diesem liegen Querbalken, die ihre mit drei senkrechten Schlitzten (*Triglyphen* = Dreischlitze) versehenen Stirnseiten nach außen kehren. Die Zwischenräume zwischen den Balkenköpfen werden mit viereckigen, meistens plastisch geschmückten Platten (*Metopen*) gefüllt. Triglyphen und Metopen zusammen bilden den *Fries*, über dem — von weiteren Einzelheiten abgesehen — die das Giebelgesims tragende Hängeplatte (*Geison*) liegt. (Dorische Tempel: Poseidontempel in Paestum, Abb. 1, Athenatempel in Agina, Zeustempel in Olympia, Parthenon in Athen). Im ionischen Stile zerfällt der Architrav in drei wagerechte Steinlagen, deren oberste abgeschlossen wird durch eine vorspringende ornamentierte Leiste. Der Fries besteht nicht mehr aus Metopen und Triglyphen, sondern trägt eine geschlossene Folge von Reliefs. Die kleiner gewordenen und eng nebeneinander getretenen ehemaligen Balkenköpfe sind über den Fries hinaufgerückt und bilden den sogenannten *Zahnschnitt*. Auf ihm liegt die Hängeplatte mit der Bekrönung. (Ionische Tempel: Erechtheion in Athen, Abb. 2, Athenatempel in Priene.) Der Fries kann im ionischen Stil auch ganz fehlen (z. B. Karyatidenhalle des Erechtheions). Das korinthische Gebälk ähnelt dem ionischen, nur zeigt es, dem Charakter dieses Stiles entsprechend, reicheren Schmuck. Der Zahnschnitt ist ersetzt durch die vorn zu Konsolen ausgebildeten Balkenköpfe. (Monument des Lysikrates in Athen.) Über den wagerechten Baugliedern erhebt sich bei den drei Gebälksystemen das an

Stelle des alten flachen Lehdaches getretene Satteldach, dessen Stirnseiten als Giebelgesimse sichtbar werden (z. B. Vorhalle des Pantheons in Rom, Abb. 5).

8. **Gewölbebau.** Eine ganz andere Verbindung stützender und lastender Glieder als der antike Architravbau zeigt der Gewölbebau. Die antike Bogentechnik verwandte keilförmig geschnittene Steine, die sich infolge ihrer Gestalt und ihres gegenseitigen Druckes in der Schwebe halten (so in römischen Wasserleitungen). Wenn solche Bogen dicht hintereinander treten, entsteht ein Gang, dessen Wölbung — gleich einer halben Röhre oder *Tonne* — einen hohlen Halbzylinder darstellt; seine Längsachse läuft also parallel den beiden Mauern, auf denen er ruht.

a) **Tonnengewölbe.** Um den Seitenschub dieses Gewölbes aufzufangen, müssen die stützenden Elemente (*Widerlager*) von besonderer Stärke sein. Schneiden Bogenfenster in das Tonnengewölbe ein, so entstehen über ihnen „*Stichkapfen*“ genannte sphärische Dreiecke (Sixtinische Kapelle). Ist der Scheitel eines Tonnengewölbes abgeflacht, so heißt es *Spiegelgewölbe*. Die Hochrenaissance und der Barock schmückten diese Spiegelfläche gern mit Fresken (z. B. Raffaels Deckengemälde in der Farnesina).

Wenn zwei Tonnengewölbe von gleichem Durchmesser sich rechtwinklig durchdringen, entsteht das rundbogige Kreuzgewölbe.

b) **Kreuzgewölbe.** Dieses spannt sich in Gestalt von vier dreieckigen Wölbflächen (Kappen) über ein Quadrat oder Rechteck; es übt seinen Hauptdruck auf die vier Ecken des Raumes aus, an denen sich ihm daher starke Pfeiler entgegenstemmen müssen; da aber das Rundbogengewölbe außerdem nach der Seite drückt, bedarf es, um diesem Schub zu begegnen, massiver Außenmauern als Widerlager. Die einzelnen Gewölbefelder (*Joche*) werden durch *Gurtbogen* voneinander getrennt (Dom zu Worms, Abb. 11). Die Wände können, wie z. B. bei den romanischen Domen, auch nur von kleinen Fenstern durchbrochen werden. Da man in römischer und frühmittelalterlicher Zeit bloß quadratische Räume mit dem (halbkreisförmigen) Gewölbe zu überdecken verstand, wurde anfangs das Quadrat zur Maßeinheit aller mit solchen Kreuzgewölben gedeckten Räume; z. B. kommen in den Kirchen der romanischen Bauperiode auf jedes Joch des Mittelschiffes je zwei in den Seitenschiffen, da deren Quadrate nur halb so groß sind wie die des Mittelschiffes (sog. „gebundenes System“). Die Schwierigkeit, auch Räume von rechteckigem, ja von beliebigem Grundrisse in gleicher Scheitelhöhe zu überwölben, überwand die Gotik durch die Ausbildung des Spitzbogengewölbes. Da sich der durch zwei Zirkelschläge gebildete Spitzbogen über Pfeilerabstände von verschiedener Spannweite wölben kann, ist es möglich, Haupt- und Nebenschiffen gleiche Jochbreite zu geben (sog. „durchgehende Travée“).

Beim gotischen Gewölbe werden die einzelnen segelartig geschwellten Gewölbekappen in kräftige *Rippen* eingespannt. Die Rippen, die in sich tragfähig sind und deshalb für sich gewölbt werden können, laufen in seinem Scheitel im Schlußstein zusammen und werden, um die Pfeiler dünner halten zu können, auch an den Eckpfeilern — als Dienste — bis zum Boden hinabgeführt (Dom zu Magdeburg, Abb. 13). Eine Vielheit solcher Dienste läßt den Pfeiler zum Pfeilerbündel werden.

Die aus Mauerverstärkungen entstandenen Strebpfeiler und ihre Fortsetzungen, die Strebebogen, sichern die Obermauern der Kirche gegen Schwankungen und gegen den Schub des Gewölbes und entlasten die Pfeiler im Kircheninnern (Kathedralen in Reims, Abb. 12, in Chartres und Amiens, Fig. 1). Das Kreuzgewölbe übt keinen oder nur einen geringen Schub nach den umgebenden Mauern aus, diese können daher leichter gehalten sein als beim Tonnengewölbe, wenn nur die Ecken abgestrebt sind. Es können die Mauern also ganz durchbrochen werden, was bei Tonnengewölben nur an den Stirnmauern möglich ist. Ein Grundunterschied des gotischen Gewölbebaues vom antiken Architravbau und auch

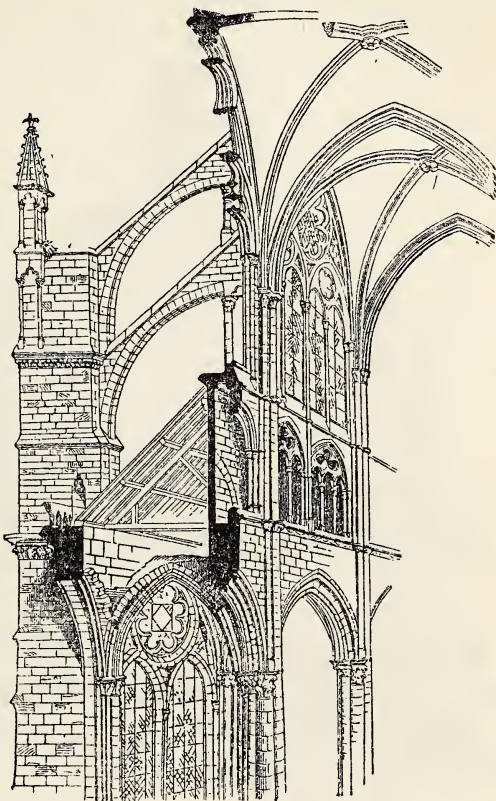


Fig. 1.  
Querschnitt der Kathedrale von Amiens.

von der romanischen Architektur beruht darauf, daß die entwickelte Gotik keine großen Flächen duldet und die Berührung lastender und stützender Formen nicht durch ein besonderes Bauglied betont. Vielmehr löst sich schließlich der gesamte gotische Bau in ein System von Stützen und Streben auf; alles Lastende wird verneint.

c) **Kuppel.** Eine weitere Form der Gewölbelösung ist die Kuppel. Sie schwebt als ein mehr oder weniger flacher Hohlkugelabschnitt über einem

runden oder quadratischen Raum. Wenn im letzten Falle die Kuppel auf den Scheiteln von vier durch Pfeiler oder Säulen gestützten Rundbogen

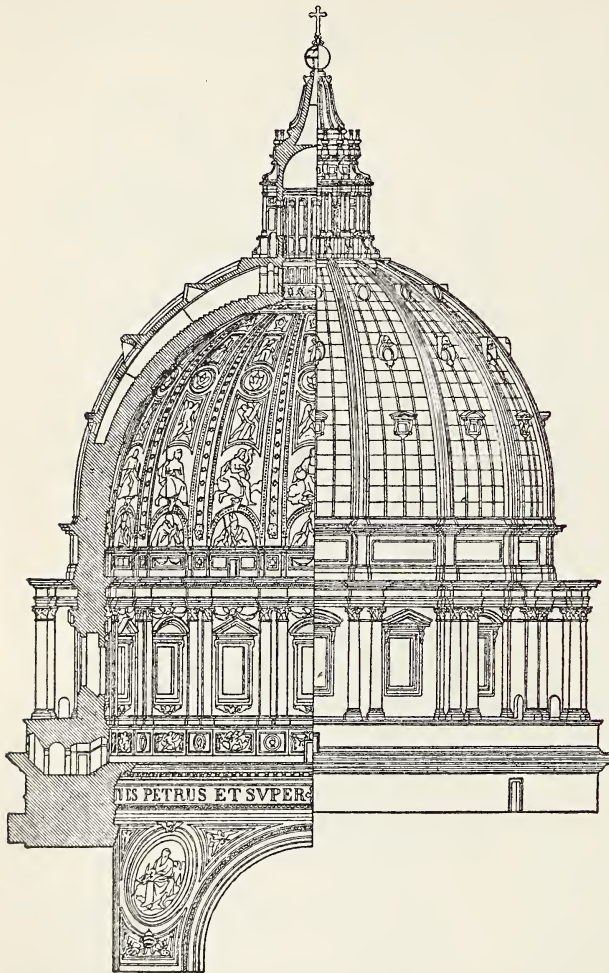


Fig. 2.

Durchschnitt und Aufriß der Kuppel von St. Peter in Rom.

(Nach Lübke-Semrau, Kunstgeschichte.)

ruht, so entstehen viergewölbte Flächen (*Zwickel* oder *Pendentifs*) zwischen den Peripherien der Bogen und dem Grundkreis der Kuppel (Innere der Stiftskirche Melk, Abb. 19 und Fig. 2). Die byzantinische Kuppel setzt unmittelbar über den

Bogenspannungen auf, um sich als glatte Schale zu wölben (Hagia Sophia in Konstantinopel, San Marco in Venedig), während die Architektur der Hochrenaissance zwischen Kuppel und Zwickel häufig einen niedrigen Hohlzylinder, den *Tambour*, einschleibt und die Kuppel mit einem zweiten, sehr viel schlankeren und engeren Hohlzylinder, der *Laternen*, krönt (Florenz, Dom; Rom, St. Peter, Fig. 2 u. Abb. 15). Die großen Kirchen-

kuppeln bestehen meistens aus einer inneren und einer

äußeren Schale. Die Wölbung der inneren Schale ist berechnet für die Einsicht von unten, während die der äußeren als Silhouette wirken soll; außerdem haben ausschließlich konstruktive Rücksichten (z. B. am Florentiner Dom) zur Teilung der Kuppelschalen geführt.

Tonnengewölbe und Kuppel waren die Lieblingsgewölbeformen der Renaissance, die eine Abneigung gegen das Kreuzgewölbe hatte. Die Verbindung eines Tonnengewölbes mit einem Kuppelraum zeigt z. B. St. Peter. Im Gegensatz zum architektonischen Gefühl der Gotik läßt die Renaissance über den Stützen das der Antike entlehnte Gebälk bestehen, sie trennt also die tragenden von den lastenden Gliedern. Von größtem Einfluß war das Pantheon als unverletztes Beispiel für die Stimmung eines Kuppelraumes, für Gesims-, Pilasterbildung und Wandeinteilung (Fig. 4).

9. **Holz- und Eisendecken.** Zum Eindecken von Räumen sind neben dem Stein auch der älteste Baustoff, das Holz, und in jüngster Zeit das Eisen und der Eisenbeton verwendet worden. Flache Holzdecken zeigen entweder offen ihre Balkenlage oder verdecken diese durch eine gern mit Stuck überzogene Verschalung. Auf einer rechtwinkligen Kreuzung zweier Balkenlagen beruht wahrscheinlich die *Kassettendecke*, so genannt nach den kastenförmigen quadratischen Feldern zwischen den Balken. Die antiken Kassettendecken kennen wir freilich nur aus dem Steinbau, wo sie dazu dienten, um ein Gußwerkgewölbe zu erleichtern und an Gewicht und Material zu sparen (z. B. Pantheon, Thermen usw.). Die Renaissance-Architektur hat dadurch ein reicheres System verschieden großer und verschieden gestalteter Deckenfelder ausgebildet, daß sie die Balkenlagen unter spitzen oder stumpfen Winkeln sich treffen ließ. In holzreichen Gegenden überdeckte man weite Räume, wie Hallen (Schloß Eltham) und Kirchen, mit offenen Dachstühlen, in denen die wagerechte Balkenlage und das darüber befindliche Sparrenwerk zutage tritt (Decke von S. Apollinare in Classe, Abb. 7).

Neben diese Balkenkonstruktionen, wie sie der Basilikabau bevorzugt, treten Versuche hölzerner Rippendächer, z. B. über dem Riesensaale des Palazzo della Ragione in Padua (Abb. 21). Hier entsteht ein hölzernes Spitzbogengewölbe dadurch, daß sich über den Saalmauern hölzerne Rippen erheben, die eine äußere Verschalung tragen und deren Seitenschub durch eiserne Zugstangen von Wand zu Wand aufgenommen wird. Diese kühne Großkonstruktion in Holz nimmt schon die Gestalt der modernen Eisengewölbe über Bahnhofs- und Maschinenhallen vorweg.

Die Anwendung des Eisens schuf neue Dachformen, z. B. laufen die „*Dachbinder*“, das sind die tragenden Eisenteile, als flache Spitzbogen vom Gewölbescheitel bis zum Boden herab. So gleitet die Decke gleichsam an der Wand entlang und ist zugleich oberer und seitlicher Raumabschluß. Ein solcher Innenraum hat das Aussehen eines Bootes, das mit dem Kiel nach oben liegt. Während Steingewölbe starke Widerlager erforderlich machen, ist die Verteilung der Lasten und Kräfte bei Gewölbekonstruktionen in Eisen derartig ausgeglichen, daß die symmetrischen Bogenteile im Scheitelpunkt des Gewölbes durch ein Gelenk verbunden werden können,

und die Träger den Boden nicht in einer breiten Sohle, sondern sozusagen nur in einem Punkte, „mit der Zehenspitze“, nämlich in einem Kugelgelenke zu berühren brauchen (z. B. die Maschinenhalle der Weltausstellung in Paris 1889, die Bahnhofshalle in Köln).

10. **Gesimse und Dächer.** Dem Schutze des Außenbaues gegen Regen und Schnee dienen Gesimse und Dächer. Ihre Formen sind daher vom Klima abhängig. Der Norden braucht spitze Dächer, an denen Schnee- und Regenmassen abgleiten können, während im Süden die flache Bedeckung möglich ist. Gegen die Einflüsse des Regens werden die Mauern durch Gesimse gesichert. Gesimse sind wagerecht vorspringende starke Leisten, deren Unterseiten ausgekehlt sind, damit das Wasser von ihnen abtropfen kann und nicht an der Gebäudewand hinunterläuft. Die einzelnen Stockwerke werden durch Gurtgesimse voneinander getrennt, während die Fassade nach unten mit dem Sockel-, nach oben mit dem Kranzgesimse abschließt. Besonders schöne Gesimsbildungen finden wir an italienischen (Palazzo Strozzi, Abb. 24) Renaissancepalästen. Statt des steinernen Gesimses dient oft das über die Mauer vorspringende Dach (zu besonders großartiger Wirkung in Florenz gebracht).

Ein Dach mit nur einer geneigten Fläche heißt *Pultdach* (z. B. Nebenschiffe von S. Apollinare in Classe zu Ravenna, Abb. 6), zwei im First sich treffende Flächen bilden das *Satteldach* (z. B. Rathaus in Braunschweig, Abb. 23); das *Walmdach* fällt nach vier Seiten ab (Wittumspalais in Weimar, Abb. 30), und das *Mansardendach* zerfällt in einen unteren steileren und einen oberen flacheren Teil. — Das am Dach ablaufende Wasser sammelt sich in den Dachrinnen längs der Gesimse, die zur gefahrlosen Reinigung an Monumentalbauten mit einer Brüstung versehen sein können, so z. B. an gotischen Domen. Bei diesen läuft das Wasser aus den Dachrinnen auf der Bedachung des Strebebogens entlang und wird von den sich vorstreckenden *Wasserspeiern* (allerlei Fabeltiere und Karikaturen menschlicher Gestalten, Abb. 14 D) weit von den Fundamenten des Baues weg ausgegossen.

Dächer und Giebel tragen mannigfaltige Bekrönungen. Stirnziegel (*Akroterien*) schmücken die Firste und Ecken antiker Tempel, *Fialen* und *Wimperge* die gotischen Bauten (Abb. 14 C). Fialen sind die aus Leib und Spitzhelm (*Rise*) bestehenden leichten säulenartigen Bekrönungen der Strebepfeiler. Der Spitzhelm ist mit knospenartigen Gebilden, den *Krabben*, besetzt und endigt in der *Kreuzblume* (Abb. 14 B). Wimperge sind aus Fenstergiebeln entstandene Ziergiebel, die ebenso wie diese mit durchbrochenem *Maßwerk* (Steinornamentik in den Formen mannigfach sich schneidender Kreisbogen) gefüllt sind und, gleich den Fialen, Krabben und Kreuzblume tragen (vgl. Fassade der Kathedrale in Reims, Abb. 12).



## V. Bauproportionen.

**I. Wesen der Proportionen.** Die Beherrschung eines Baues von regelmäßigen Grundverhältnissen, die im großen wie im kleinen gelten, nennt man seine *Proportionierung*. In einem proportionierten Gebäude sind die Teile des Baues mathematisch ähnliche Gebilde. Die Proportionen, nach denen Massen, Flächen, Höhen, Breiten, das Größte wie das Kleinste, zueinander in Beziehung gesetzt werden, sind in verschiedenen Baustilen verschiedene. In romanischen Kirchen bildet z. B. das Quadrat die bei der Raumabmessung zugrunde gelegte Form (Fig. 9), in gotischen Kathedralen spielt das gleichseitige Dreieck eine ähnliche Rolle zur Bestimmung von Weite und Höhe der Kirchenschiffe, Gewölbejoche usw. Eine der bevorzugtesten Proportionen ist die des Goldenen Schnittes, ja sie galt sogar lange Zeit als das Grundverhältnis, nach dem Natur- und Kunstprodukte sich aufbauen. Man nennt eine Strecke nach dem Goldenen Schnitt geteilt, wenn sich der kleinere Abschnitt zum größeren verhält wie dieser zur ganzen Strecke. Also:  $a : b = b : (a + b)$ . Die weitaus größte Zahl unserer durch rechteckige Flächen begrenzten Gebrauchsgegenstände, wie Kästen, Schränke, Tische, Visitenkarten, zeigen Proportionierung nach dem Goldenen Schnitt, woraus hervorgeht, daß dieses Verhältnis — ob bewußt oder unbewußt angewendet — uns wohlgefällig berührt. Eine andere Proportion ist die, daß sich ein Teil zum anderen verhält wie 1 : 2. So sind in romanischen Kirchen die Seitenschiffe halb so hoch und halb so breit wie das Mittelschiff.

Nach diesen und anderen Proportionen treten z. B. zueinander in Beziehung: Hauptschiff und Nebenschiffe, Mittel- und Seitendurchgänge an Triumphbögen. In S. Spirito in Florenz besteht das Seitenschiff aus quadratischen Feldern und ist halb so breit wie das Mittelschiff („gebundenes System“). Nebenkuppeln folgen als Ganzes und in ihren Teilen der Hauptkuppel (S. Marco in Venedig). Der Tambour der Kuppel von St. Peter (Fig. 2 u. Abb. 15) verhält sich zur Kuppelschale wie die Höhe der ganzen Kuppel zu der des Baues. Der Aufriß der vorspringenden Hallen der Villa Rotonda (Abb. 27) wiederholt in seinen Verhältnissen den der ganzen Villa. Die Höhe der Gurtgesimse in der Renaissance verhält sich zur Höhe der Stockwerke wie die Höhe des Kranzgesimses zu der des Gesamtbaues (Abb. 24). Im Gegensatz zum Streben der Renaissance nach harmonischen Grundproportionen erschwert der Barock gern die Auffassung der in einem Bau waltenden Proportionalität oder wählt absichtlich dissonierende Verhältnisse. Die Folge des Beherrschtseins eines Baues von festen

Proportionen ist ein Stil, bei dem nicht die individuelle Schönheit der einzelnen Teile das Gewollte ist, sondern ihr gesetzliches Verhältnis zueinander und zum Ganzen.

**2. Geltung der Proportionen.** Die Bedeutung der Proportionen, die von dem mathematischen Denken der Antike und Renaissancezeit gefordert wurden, schränkt sich für uns stark ein, weil zwischen der Ordnung des Baues nach strengen Verhältnissen im Grundriß und dem Erleben der architektonischen Schöpfung beim Betrachten ein Widerspruch liegt. *Gemessenes* deckt sich nicht mit *Gesehenem*, mathematische Berechnung nicht mit künstlerischer Wirkung. Wir schweben nicht über dem Grundriß, wie das Auge des zeichnenden Architekten, sondern schreiten durch den Bau hindurch, so daß für unser Auge alle in der Ebene liegenden Proportionen erst während der Bewegung des Raumdurchschreitens sich entwickeln. Dagegen stimmen aber beim Verweilen auf einem bestimmten Standpunkte nur die Verhältnisse der unmittelbaren Nachbarschaft für das Auge, alle anderen verschieben sich. So sieht das Auge vom Eingang zum Altar hin infolge der perspektivischen Verkürzung keine gleichen Intervalle zwischen den Säulen, sondern sogenannte schwindende Proportionen (vgl. Inneres des Domes in Magdeburg, Abb. 13). Ebenso fassen wir die Höhenproportionen von unten auf, die sich dadurch perspektivisch verkürzen, und nicht von einem Punkte der Mitte des Gebäudes gegenüber, wie beim Betrachten des Aufrisses. Es ändern sich also von verschiedenen Standpunkten einem Bau gegenüber seine Ansichten.

In manchen Fällen haben die Architekten auf die Verkürzungen, die die Verhältnisse eines Baues bei der Ansicht von unten erleiden, bewußt Rücksicht genommen. In den engen Straßen Genuas, in denen man die hohen Paläste nur von unten ganz aus der Nähe betrachten kann, würden sich deren Kranzgesimse perspektivisch sehr verschieben, wenn die Baumeister sie nicht höher als gewöhnlich gehalten und nach vorn übergeneigt hätten, so daß für den Betrachter die Wirkung von weitem gesehener Gesimse erreicht wird.

## B. Aufgaben und Mittel architektonischer Gestaltung.

Eine begriffliche Zerlegung der gestaltenden Tätigkeit des Architekten in eine Reihe künstlerischer Sonderaufgaben kann nur dem Versuche dienen, das Wesen künstlerischer Leistung verständlich zu machen. Sie entspricht aber nicht der Wirklichkeit, in der die Aufgaben ständig ineinandergreifen, sich gegenseitig bedingen, der Architekt also mit der einen zugleich eine andere löst. So kann er ein Fenster nicht bauen, ohne gleichzeitig die Fassade zu gliedern, ohne die Mauermasse durch eine Öffnung zu durchbrechen und ohne zugleich einen Kontrast zwischen der hellen Wand und der dunklen Fensteröffnung zu schaffen. Die Gestaltung eines Raumes ist unlösbar verknüpft mit der Aufrichtung eines flächenhaften Abschlusses nach oben, nach den Seiten oder nach beiden Richtungen. Andererseits kann auch der Betrachter des Bauwerkes die Raumwirkung nicht völlig trennen von der Auffassung der Massengliederung. Künstlerisches Schaffen und Genießen sind durchaus einheitliche Erlebnisse; erst das Beschreiben- und Begreifen wollen nimmt eine Aufteilung in einzelne Probleme vor. Jede derartige Zergliederung eines einheitlichen Vorganges wird notwendig willkürlich und lückenhaft sein. Es muß aber dabei wenigstens das Wesentliche zu Worte kommen, d. h. so viel, als jeder Laie von den Aufgaben und den Mitteln der architektonischen Gestaltung, die sich auf Raum und Fläche, Masse und Licht bezieht, wissen sollte.

### I. Raum.

Da der Kern der künstlerischen Arbeit des Baumeisters darin liegt, daß er aus dem unendlichen Freiraum der Natur durch Aufrichtung von Raumgrenzen eine Raumform herauschneidet, daß er verschieden gestaltete Räume in verschiedener Weise verbindet, daß er den Raum mit architektonischen Gebilden überbrückt und durchquert, so ist zu allen Zeiten das stilbildende Prinzip der Architektur die Art der Raumbildung. Von innen nach außen entfalten sich ihre Schöpfungen. Mit dem Innern eines Gebäudes wird daher seine Betrachtung zu beginnen haben. Erst wenn der Grundriß verstanden, der Raum als solcher erlebt ist, wird man dazu übergehen, die Außenseiten des Baues als mehr oder weniger organischen Ausdruck des im Innern herrschenden Raumsystems aufzufassen. Erst zuletzt wendet der künstlerisch geschulte Betrachter seine Aufmerksamkeit den architektonischen Schmuckformen zu, der Fenster-, Türen- und Kapitellbildung, den Gesimsen und Friesen, kurz allen den Einzelheiten, an denen das ungeübte Auge sofort haften zu bleiben pflegt.

Bevor wir die wichtigsten Raumformen und Raumgruppen, die Raumdurchquerung und Raumüberbrückung beschreiben, müssen wir Klarheit zu gewinnen suchen über das Wesen des Raumerlebnisses überhaupt.

**I. Raumerlebnisse.** Die Organe, die uns über Ausdehnung und Entfernung eines Körpers, also über den Raum, etwas aussagen, der Raumannschauung dienen, sind das Auge und das Tastorgan, insbesondere die Hände. Tastend haben wir ursprünglich — als Kinder — gelernt, was ein Raum ist, und allein mit Hilfe des Getastes vermögen wir uns jederzeit Raumeindrücke zu verschaffen. Der Blinde findet sich mit Hand und Fuß im Raume zurecht und erreicht in der Deutung, im Verstehen der Mitteilungen des Tastsinnes eine große Übung.

Da der sehende Mensch nun aber beim Tasten zugleich sieht, was er tastet, vor allem aber als Kind sah, *wie* er tastete, und so durch die Erfahrung die Verbindung verschiedener Sinnestätigkeiten kennen gelernt hat, vermag sein Auge allein — kraft eines für unser gesamtes Seelenleben geltenden Gesetzes — den Tastsinn zu vertreten. Das heißt: In den Licht- und Farbeindrücken, die nur das Auge wahrnimmt, schwingen die Eindrücke von Ausdehnung und Entfernung mit, die ursprünglich dem Getast zugehören. So „sehen“ wir, wie weit eine Wand von uns entfernt ist, ohne daß wir sie mit den Fingerspitzen zu berühren brauchen.

Ehe das Kind sich durch Kriechen von der Stelle bewegen kann, vermag es von dem es umgebenden Raume nur so viel kennen zu lernen, als seine tastenden Finger erreichen. Diesen engen Raumbesitz erweitert es, wenn es gelernt hat, sich durch den Raum hindurchzubewegen. Nun erlebt es den Raum als eine Folge von Tasteindrücken, verbunden mit einer Folge von Gesichtsbildern seines Tastens und dessen, was es tastet. Auch diese erweiterten Raumerfahrungen können wir mit Hilfe des Tastsinnes allein machen. Durchschreiten wir mit geschlossenen Augen einen Raum, so lernen wir seine Beschaffenheit kennen aus den Druckgefühlen in der Haut, aus den Empfindungen in den Gelenken, die wir beim Wahrnehmen des Widerstandes oder der Nachgiebigkeit unserer Umgebung haben.

Beim sehenden Menschen verknüpfen sich nun aber diese Tasterlebnisse mit denen des Gesichtssinnes, die Eindrücke der getasteten Raumbegrenzen mit denen der gesehenen. Und wieder können wir uns allein auf das Auge verlassen: wir „sehen“ die Tiefe eines Ganges, ohne uns durch ihn hindurchzubewegen, die Höhe eines Saales, ohne daß wir auf eine Leiter steigen und uns durch Tasten von der Entfernung der Decke vom Fußboden überzeugen müssen. So lernen wir erfahrungsgemäß allmählich die optische Welt von Licht- und Farbeindrücken auf ihre „Raumwerte“ hin

kennen, das heißt daraufhin, ob das jeweilige Gesichtsbild bedeutet: hier kannst du dich ausstrecken, oder hier stößt du an — hier kannst du dich ungehindert hindurchbewegen, oder hier bist du an einen festen Platz gebunden.

Wenn nun auch das Auge beim entwickelten Menschen genügt, um ihm Raumvorstellungen zu verschaffen, so enthält doch jeder gesehene Raum — und zwar um so stärker, je raumempfindlicher ein Mensch ist — eine gewisse Anregung, ihn tatsächlich durch Tasten und Sichhindurchbewegen zu erleben, die Aussagen des Gesichtssinnes durch die des Tastsinnes zu erproben. Diese von Räumen ausgehende Aufforderung, uns in bestimmter Weise zu halten, zu bewegen, zu tasten, kann von so zwingender Gewalt sein, daß sie in den Gelenken und auf der Haut spüren und sogar mit der tatsächlichen Ausführung von Bewegungen beantworten.

Spricht somit jeder Raum in bestimmter Weise zu unseren körperlichen Zuständen, so beeinflußt er auch unsere seelische Verfassung. Die Art, wie das Sehen eines Raumes unsere Seele berührt, nennen wir den Stimmungswert eines Raumes oder seine Gefühlsbetonung. Verschieden gestaltete Räume wecken verschiedene Stimmungen in uns. Es gibt Räume, die wir als Menschen beherrschen, andere, die uns zu verschlingen scheinen, in engen und niedrigen Gemächern fühlt man sich bedrückt, in „wohlproportionierten“ Zimmern behaglich, in Räumen mit dreieckigem Grundriß kann man auf die Dauer nicht verweilen. Italienische Renaissancekirchen erfüllen uns mit dem Gefühl harmonischer Ausgeglichenheit, in gotischen Domen kann man ein atemberaubendes Emporgerissenwerden verspüren. Man erlebt auch, daß von zwei miteinander verbundenen Räumen der eine etwas Unbefriedigendes und Aufregendes hat, der andere aber Ruhe und Lösung der Spannungen atmet, daß also nicht nur der Einzelraum seine ihm eigene Stimmungen hat, sondern verschiedene Räume in Stimmungsgegensätzen stehen.

**2. Raumformen.** Die Architektur ist die Kunst, die uns die Möglichkeit zu Raumerlebnissen mannigfachster Art verschafft. Da nun aber die vom Architekten aufgerichteten Raumgrenzen nicht nur für den Tastsinn, sondern als sichtbare Flächen und Massen auch für das Auge vorhanden sind, und da das Auge allein uns über die Beschaffenheit des Raumes zu orientieren vermag, so sind wir also imstande, die volle Wirkung eines Raumes zu empfangen, ohne daß wir ihn nach allen Richtungen hin abtasten und ausmessen. Gesichtsbilder von Räumen können nun eine so starke Anregungskraft ausüben, daß man mit Bewegen oder Verharren auf sie reagiert. Zugleich beeinflußt die optische Wahrnehmung der Raumgestalt unsere Stimmung.

Wer etwa in Florenz die Vorhalle der Bibliotheca Laurenziana von Michelangelo betritt, sich umgeben fühlt von all den verquälten und dissozierenden Formen, und dann den Studiensaal in seiner abgeklärten Ruhe und Wohlräumigkeit sich öffnen sieht, wird den vom Künstler gewollten Stimmungsgegensatz zwischen diesen Räumen nie vergessen. Kontrastieren hier die beiden Räume in ihren Stimmungen miteinander, so steigert sich ein und derselbe Raumeindruck durch mehrere Räume hindurch, wenn man z. B. im Dom von San Marco in Venedig von vorbereitenden kleineren Kuppelräumen fortschreitet zum Hauptkuppelraum. Mit dem Stimmungswerte eines von ihm zu gestaltenden Raumes als einer Seite der Gesamtwirkung des Raumes hat demnach der Architekt zu rechnen. In den beschriebenen und in vielen ähnlichen Sinnes- und Gefühlserlebnissen bestehen also die eigentlichen und die einzigen Naturvorbilder der Architektur, d. h. die Erlebnisse, die sie mit den ihr eigentümlichen Mitteln darstellt und ausdrückt.

Entscheidend für den Charakter eines Raumes ist das Verhältnis der drei Dimensionen zueinander. Je nach der vorherrschenden Ausdehnung unterscheidet man Tiefenräume, Höhenräume, Breitenräume und solche Räume, in denen keine Dimension vorherrscht. Wir fühlen jede Hauptausdehnung des Raumes als in einem bestimmten Verhältnis zu dem Bau unseres Körpers stehend, und zwar erhält der Höhenraum einen gewissen Stimmungsgehalt dadurch, daß wir ihn als aufwärts gerichtet entsprechend unserer Körperachse empfinden, während der Tiefenraum sich in der Richtung der Vorwärtsbewegung zu entwickeln scheint, und der Breitenraum sich unseren ausgebreiteten Armen seitwärts weitet. Je nachdem uns ein Raum eine bestimmte Stellung in ihm anweist, weil in ihm eine Dimension die andere weit übertrifft, unterscheiden wir den *Gehraum* vom *Verweilraum*. Zum Gehen laden die Räume ein, deren Grundriß der Form eines gestreckten Rechteckes gleicht, während zum Verweilen ein Raum aufordert, in dem Breite und Tiefe sich das Gleichgewicht halten, dessen Grundriß also ein Kreis, ein dem Kreise sich näherndes Oval, ein Quadrat oder ein ihm angenähertes Rechteck ist. Die Gruppe der Gehräume umfaßt die verschiedenen Arten von Gängen, wie gotische Kirchenschiffe, Säulengänge, Korridore, langgestreckte Säle usw., oder die ungedeckten Gänge der Straßen und gewisser Platzanlagen. Als Verweilräume sind zu bezeichnen die auf den genannten Grundrißformen sich aufbauenden sakralen und profanen Säle, Hallen, Höfe und Plätze. Wir wollen nun einige Ausprägungen dieser beiden Grundformen in der sakralen und profanen Architektur verschiedener Zeiten betrachten. Dabei wird der Begriff der Architektur so weit zu fassen sein, daß nicht nur der Häuser-, sondern auch der Städtebau unter ihn fällt. Denn von einer *Städtebaukunst* muß gesprochen werden, sobald der Einzelwille eines Architekten bewußt in Straßen- und Platzanlagen sich

Ausdrucksformen für ein bestimmtes Raumgefühl schafft, soweit also Städte bauen *Raumgebilde* gestalten heißt. Die Mittel, mit denen der Architekt dieses höchste Ziel seiner Kunst erreicht, sind: das Festlegen bestimmter Grundrißformen für Straßen und Plätze und die architektonische Durchbildung der Straßen- und Platzwände. Das Material des Städtebaukünstlers sind die Häuser.

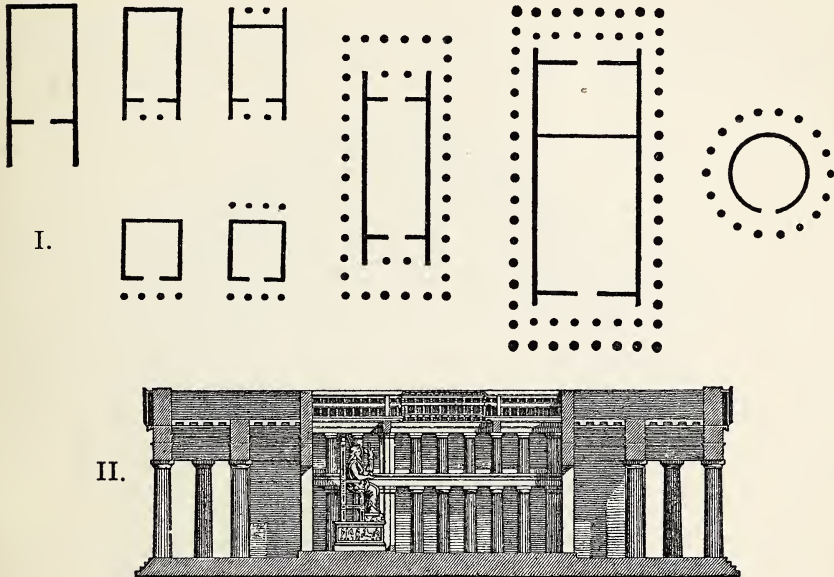


Fig. 3.

I. Grundrißformen antiker Tempel.

II. Längsschnitt eines antiken Tempels.

a) **Gehraum.** Die Gestalt eines Gehraumes nimmt ein Kultraum dann an, wenn Blick und Bewegung des Eintretenden in der Tiefenrichtung und auf ein bestimmtes Tiefenziel geführt werden sollen. Der Innenraum des antiken Tempels hat zum Grundriß ein längliches Rechteck, an dessen einer Schmalseite, dem Eingang gegenüber, das Götterbild sich erhebt (Fig. 3). In der altchristlichen Basilika (vgl. Fig. 8 u. Abb. 7) ist die Tiefendimension die herrschende: den einzigen Anziehungspunkt für den Gläubigen bildet der vor der *Apsis* (halbrunder Abschluß des Mittelschiffes nach hinten) und über der Märtyrergruft stehende Altar. Auch das Mittelschiff gotischer Dome (Abb. 13) zieht mit unwiderstehlicher Gewalt den Blick zum Chorbau hin, da es als ein hoher, lichter Gang gebildet ist. Das Mittelschiff des Kölner Domes ist dreimal so hoch als breit, vor allem aber ist seine Länge das Zehnfache seiner Breite.

In der Profanarchitektur tritt der Gehraum meistens als Korridor auf. Der allen Räumen eines Stockwerkes vorgelagerte Gang ist eine Erfindung der Renaissance in Italien. In Frankreich begegnet uns die gleiche architektonische Gestaltung in der Galerie und als sogenannte Enfilade, d. h. als die an einem gemeinsamen Flur aufgereihete Zimmerflucht des französischen Adelshauses (*Hôtel*).

Damit ein Gehraum seine Anregungskraft behält, muß er aber nicht nur ein Endziel haben, sondern seine Seiten und sogar Boden und Bedeckung dürfen uns nicht zum Verweilen locken, müssen uns vielmehr sicher bis ans Ende führen. Sie erfordern deshalb eine eigenartige architektonische Durchbildung, die dem Prinzip der Reihung gleicher Elemente und der Vermeidung auffallender Teilschönheiten folgt. Im antiken Tempel begleitet uns eine ununterbrochene Folge gleichgebildeter Säulen, in der Basilika und in gotischen Domen dienen demselben Zwecke die Pfeilerreihen, die das Mittelschiff von den Seitenschiffen (Abb. 7 u. 13) trennen. Diese führende Wirkung der Seiten des Gehraumes kann noch dadurch verstärkt werden, daß Boden und Decke eine ganz gleichmäßige dekorative Behandlung erfahren. So halten weder die sich wiederholenden Muster des Mosaikfußbodens den Schreitenden auf, noch ziehen die in regelmäßigen Abständen wiederkehrenden Dachbalken (Abb. 7) oder die gleichgroßen Gewölbejoche seinen Blick an. Eine Kuppel würde den Charakter solcher Räume sofort aufheben, da ihre Wölbung dazu einladet, unter ihr zu verweilen.

Die praktische Aufgabe der *Straße* erschöpft sich darin, daß sie ein Verkehrsweg ist. Einen künstlerischen Charakter erhält sie erst, wenn der Blick nicht in den Fluchtpunkt der Häuserfolgen, also ins Leere, sondern auf ein architektonisches Ziel gelenkt wird. Die mittelalterliche Stadt erreicht ein ungewolltes Schließen des Straßenbildes durch die Biegungen und Brechungen der Straßen, die ihrerseits wieder im schmalen gotischen Giebelbau des Einzelhauses begründet sind. Bei einmaliger starker Krümmung der Straße hat der Fußgänger *eine* Seite, bei mehrfacher Biegung abwechselnd die linke und die rechte Straßenwand vor Augen. (Auf dieser Folge stets neuer und stets geschlossener Straßenbilder beruht auch der Reiz des S-förmig gekrümmten Canale Grande in Venedig.) Sobald die Straße ihren natürlichen Abschluß in einem Tor- oder Kirchenbau findet, kommen auch leichtgekrümmte Straßen zu einer geschlossenen Raumwirkung. (Z. B. Altstadt in Landshut, der Breite Weg in Magdeburg, der Sand in Lüneburg, Abb. 40, die Straßen in Rothenburg ob der Tauber, Abb. 39.) Die Renaissance zog in ihrem Gefühl für Symmetrie und Ordnung im Stadtbilde, für Befreiung des Blickes und monumentale Wirkung ihrer breitgelagerten Häuser die Straßen gerade. Den höchsten Wirkungsreichtum gewann aber erst der barocke Städtebau durch architektonische Auszeichnung der



Straßenabschlüsse und Straßenkreuzungen. Hervorragende Gebäude, Obelisk, Fontänen dienen dieser Aufgabe (Beispiele vor allem in Rom).

b) **Verweilraum.** Wir bezeichnen einen ausgesprochenen Tiefenraum als **Gehraum**, weil er an das Hindurchgegangen sein durch gleiche oder ähnliche Raumgebilde erinnert und uns auffordert, auch *ihn* im Gehen kennen zu lernen. Dagegen sind **Verweilräume** solche, in denen Breiten- und Tiefenausdehnung einander gleich oder annähernd gleich sind, die uns daher einen festen Standpunkt in ihrer Mitte anweisen, uns sozusagen nach keiner bestimmten Richtung hinziehen. Die Höhendimension spielt in beiden Fällen

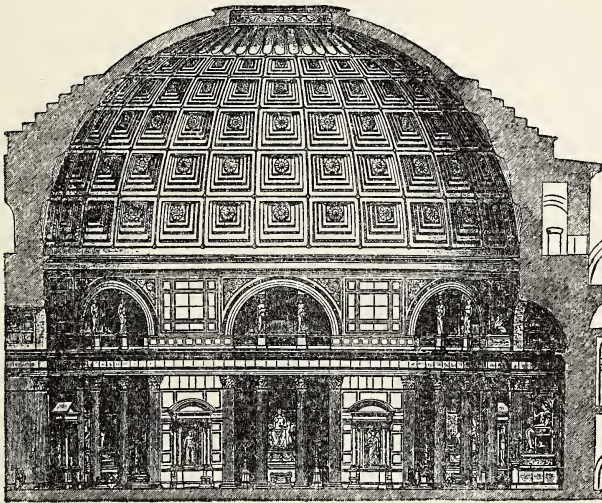


Fig. 4. Durchschnitt des Pantheons in Rom.

keine entscheidende, sondern nur eine den besonderen Raumeindruck verstärkende und die Raumstimmung beeinflussende Rolle. Der Verweilraum mit niedriger flacher Decke „drückt“, von einer Kuppel überspannt „erhebt“ er, in beiden Fällen bleibt er aber ein Raum, der uns auf seine Mitte hin orientiert und uns dort nur als einzige angemessene Bewegung die um unsere Achse gestattet.

Diese zweite Grundform des architektonisch gestalteten Raumes findet sich verwirklicht in Hallen, Dielen, Sälen, Höfen und Plätzen sakralen oder profanen Charakters. Wie bei der Gruppe der Gehräume entscheidet also auch hier die Form des Grundrisses, nicht das Vorhandensein oder Fehlen einer Bedeckung, über den Raumcharakter. Deckt sich doch z. B. der Gegensatz: Hofhaus — Hallenhaus mit dem geographischen: südliches — nordisches Haus; er beruht also auf klimatischen Unterschieden, nicht auf

solchen des architektonischen Wollens. Das Klima bestimmt aber nicht nur die Bedachung, sondern auch das Maß der Höhenausdehnung von Räumen. Der Italiener baut — um es kühl zu haben — möglichst hohe Wohnräume, der Nordländer hält seine Zimmer der leichten Heizbarkeit wegen niedrig.

Die sakrale Baukunst der Antike hat nicht nur den Gehraum in Gestalt des Tempelinnern mit dem Grundriß eines gestreckten Rechteckes ausgebildet (Fig. 3), ihr war auch der Verweilraum über kreisrundem Grundriß bekannt. Sein glänzendstes Beispiel, zugleich von nachhaltigstem Einfluß auf die nachantike Kunst des Abendlandes, ist das Pantheon in Rom (Fig. 4, Abb. 5). Durchmesser und Höhe dieses nur als Innenraum ausgebildeten Kuppelbaues sind gleich. Die Perspektive der mit Kassetten geschmückten halbkugeligen inneren Kuppelschale ist für den Standort im Mittelpunkt des Fußbodens berechnet. Das einzig durch das kreisrunde „Auge“ im Kuppelscheitel einfallende Licht erfüllt alle Teile des Raumes ganz gleichmäßig. So waltet hier die höchste radiale Symmetrie, die uns notwendig zum Verweilen in der Raummitte nötigt, von der aus allein sie sich ganz entfaltet.

Die Baukunst der altchristlichen und romanischen Periode kannte den Kuppelraum nur als Lösung kleinerer Aufgaben des Kultbaues, so z. B. für Grab- und Taufkirchen wie das Baptisterium in Florenz, San Vitale in Ravenna und andere mehr. An den Typus von San Vitale lehnt sich die als Grabkapelle gedachte Palastkirche Karls des Großen in Aachen an. Diesen Typus haben die Byzantiner und der ganze Orient besonders gepflegt. Eine neue Form des Verweilraumes schuf der romanische Stil aber in seinen Kirchenräumen, die im großen einen wohltuenden Gleichgewichtszustand der drei Hauptdimensionen zeigen, im kleinen von dem „gebundenen System“ beherrscht werden, d. h. sich aus einer Vielheit architektonisch gleichartiger, von quadratischen Gewölbefeldern überspannter Verweilräume zusammensetzen (Fig. 9, Abb. 11). Die nach Ruhe, Gleichgewicht und einer harmonischen Verteilung der Kräfte strebende Baugesinnung der Hochrenaissance sah im Verweilraum den idealen architektonischen Raum überhaupt. Sie verwandte den antiken Baugedanken derart, daß ein kuppelgedeckter Verweilraum zum Mittelpunkt einer kirchlichen Anlage wurde. So schuf schon Brunelleschi in der Pazzikapelle in Florenz einen Zentralbau im kleinen, Bramante als frühesten seiner Zentralbauten die Kirche S. Sätiro in Mailand. Im allergrößten Maßstabe war St. Peter in Rom nach Bramantes Plänen als Zentralbau gedacht (Fig. 5). Die starke Vorliebe der Renaissance gerade für diese Bauform wird sichtbar in den zahlreichen Idealbauten auf den Bildhintergründen bei Perugino, auf Raffaels Sposalizio (Mailand, Brera), bei Mantegna u. a.

Daß in Wirklichkeit nur eine verhältnismäßig kleine Zahl reiner Zentralbauten erhalten ist, liegt in dem abweichenden Geschmack der nächsten

Generation, die dem Zentralbau wieder einen Längsraum angliederte oder überhaupt die Tiefenausdehnung der Breitendimension vorzog. Damit trat zugleich ein Wandel in der Raumstimmung ein: statt des Befriedigenden wird das Unbefriedigte, statt der Ruhe die Bewegung, an Stelle der Dauerwirkung die Augenblickswirkung, an Stelle des Seins das Werden gesucht und gefunden. Während der Kultbau verhältnismäßig wenige formal verschiedene Lösungen des Verweilraumes fand, nämlich über kreisrundem Grundriß als Kuppelraum, über quadratischem Grundriß als

Kreuzgewölberaum und über annähernd quadratischem Grundriß als Raum mit flacher oder als Tonne gewölbter Decke, wie ihn in primitivster Form jeder Betsaal zeigt, bringt der Profanbau eine Fülle von Verwirklichungen. — Wir betrachten zunächst ungedeckte, dann gedeckte profane Verweilräume, also erst die Gruppen der *Hof*-, dann die der *Hallenhäuser*, bleiben uns dabei aber bewußt, daß diese Einteilung nur eine äußerliche, nicht aber eine durch Wesensunterschiede bedingte ist.

Das Grundschema des antiken Hauses zeigt einen nach innen gewandten Bau, d. h. ein Haus ohne durchgebildete Außenseiten. Die Haupträume gruppieren sich um einen ungedeckten, manchmal von Säulen umgebenen Hof und öffnen sich am liebsten nach Süden gegen ihn. An dieser Anordnung ist während des ganzen Altertums mit Zähigkeit festgehalten worden, wie wir durch die Ausgrabungen und an Vasenbildern sehen und von den antiken Schriftstellern erfahren. Das hellenistische unterscheidet sich vom altertümlichen Hause dadurch, daß der offene Hof zum säulenumgebenen Lichthof wird (Peristylhaus). Dem Peristyl der Griechen entsprach im römischen Hause der Atrium genannte Mittelraum, der Licht und Regen durch

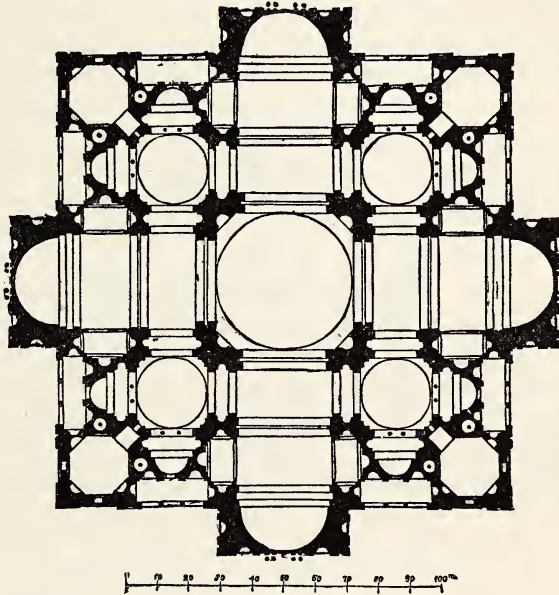


Fig. 5.  
Grundriß von St. Peter in Rom nach Bramantes Plänen.  
(Aus Springer, Kunstgeschichte.)

eine viereckige Öffnung des Daches erhielt (vgl. Fig. 6). Eine Aneinanderfügung des griechischen Peristylbaues als Hinterhaus und des römischen als Vorderhaus ergibt das Doppelhaus des reichen Römers, wie es in Pompeji erhalten ist. Das Schema des antiken Hauses ist im Süden nie ganz ausgestorben. Seine Grundlinien sind noch zu erkennen im italienischen Hofhaus der Renaissancezeit. Auf einen Hof, der der Aufenthaltsort der Familie ist, öffnen sich in einem oder in mehreren Stockwerken die den Zimmern vorgelagerten Korridore meist als Arkaden (Abb. 26). Es unterscheidet sich aber vom antiken Hause wesentlich darin, daß die Zimmer durch Fenster auf die Straße sehen, also durch Übernahme einer Eigentümlichkeit des nordischen, aus dem gedeckten Hallenbau entstandenen Hauses. Gegenüber den weiträumigen Höfen in Florenz und Rom bedeutet der Hof des venezianischen Hauses, das sich in weiten Hallen und Loggien dem Kanale zuwendet (Abb. 25), nur einen Lichtschacht für die Zisterne und untergeordnete Räume.

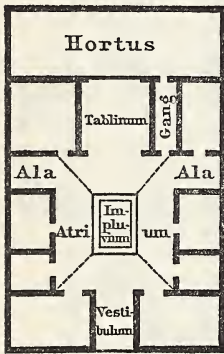


Fig. 6. Grundriß eines antiken Hauses.

Der reinste Typus des ungedeckten Verweilraumes ist das antike Amphitheater, das aus dem kreisrunden oder ovalen Mittelraum (der Arena) und den in konzentrischen Kreisen sich aufbauenden Sitzreihen besteht. Das besterhaltene Beispiel haben wir in der Arena von Verona (Abb. 32). Das antike Theater unterscheidet sich vom Amphitheater dadurch, daß dem halbkreisförmigen Zuschauerraum und seiner der Arena entsprechenden Orchestra das rechteckige Bühnenhaus vorgelagert ist. Schneiden sich die Blicklinien der Zuschauer im Amphitheater

im Mittelpunkt der Arena, so richten sie sich im Theater auf die ganze Breite der Szene. Die Form des antiken Theater-Verweilraumes ist in der Neuzeit wieder aufgelebt in einer Reihe gedeckter Theaterbauten. Sie werden durch das Fehlen der Ränge und der Proszeniumsloge, durch die Versenkung des Orchesters und durch die in konzentrischen Kreisbögen aufsteigenden Sitzreihen gekennzeichnet. Eine solche Gestaltung sah schon Sempers Projekt für ein Festspielhaus Richard Wagners in München vor. Ihre Verwirklichung fand diese Idee jedoch erst in dem jungen Bau des Münchener Prinz-Regenten-Theaters (Abb. 33). (Auch das Charlottenburger Schiller- und das Münchener Künstlertheater gehören zu dieser Gruppe.)

Wie der Hof ein ungedeckter Platz im Gebäude ist, umgeben von dessen Räumen, läßt sich der *Platz* als ein von Häusern umstellter Hof im Innern der Stadt auffassen: er ist ein Verweilraum ohne Bedeckung, aber mit seitlicher Begrenzung. Die Begrenzung braucht keineswegs in völliger Geschlossenheit der Platzwände zu bestehen. Diese ist *ein* Wirkungsmittel

des Städtebaues unter anderen, nicht aber unerläßliche Bedingung für eine Raumwirkung des Platzes. Die Schönheit eines Platzes als Raumgebilde beruht vielmehr erstens auf der architektonischen Behandlung der Platzwände, wozu nicht nur die Fassadengliederung gehört, sondern auch das Verhältnis zwischen offenen Straßenmündungen und geschlossenen Wandteilen, zwischen Weiterführung und Begrenzung des Blicks. Die Raumwirkung des Platzes hört erst dann auf, wenn er sich bei allseitiger Durchbrechung seiner Wände und Übergröße dem landschaftlichen Freiraum nähert (z. B. Place de la Concorde in Paris). Denn neben der relativen Geschlossenheit der Platzwände spielt zweitens auch seine relative Größe, also das Verhältnis von Platzfläche zur Höhe der abschließenden Gebäude eine Rolle. Die absolute Größe des Platzes entscheidet über seinen künstlerischen Wert ebensowenig wie die völlige Abgeschlossenheit.

Der Platz der mittelalterlichen Stadt ist nicht durch das bewußte Wollen eines einzelnen geschaffen, sondern in gewachsenen Städten durch folgerichtige Weiterarbeit von Generationen innerhalb einer gegebenen architektonischen Situation, in angelegten

Kolonialstädten durch Nichtbebauung eines oder mehrerer Rechtecke, wie sie bei einem System rechtwinklig sich kreuzender Parallelstraßen entstehen. Der gotische Platz gewinnt seine Abgeschlossenheit dadurch, daß nur wenige schmale und meistens gekrümmte Straßen auf ihn münden; nirgends dringt also der Blick weit über die Platzwände hinaus in die Leere von Straßenfluchten (vgl. auch Abb. 38). Um den Platzraum sammeln sich die Hauptgebäude der Stadt, sie bestimmen die Grundrißform des Platzes: vor Kirchenportalen oder hinter dem Chor entwickeln sich sog. Tiefenplätze, Breitenplätze dagegen gegenüber den Breitseiten von Rathäusern, Schlössern usf. Die Ansichten besonders hervorragender Bauten werden durch Anlage mehrerer Plätze (z. B. eines Tiefenplatzes vor der Schmal-, eines Breitenplatzes vor der Langseite) ausgenutzt. (Fig. 7, Platzgruppe um die Martinskirche und das Gewandhaus in Braunschweig.) Eine künstlerische Gestaltung von Straßen und Plätzen setzt erst mit der Renaissance ein. Das Streben nach regelmäßiger

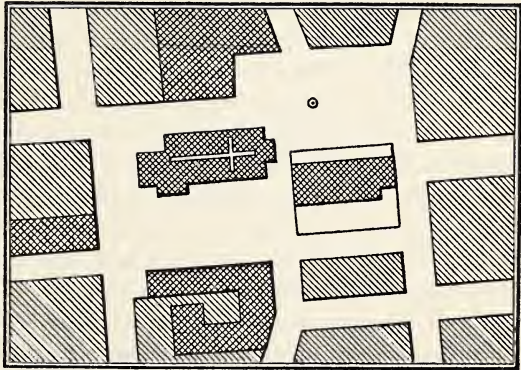


Fig. 7.

Grundriß des Altstadtmarktes in Braunschweig.

Grundrißbildung bei der Hausanlage überträgt sich auch auf den Städtebau. Das Ideal wird ein quadratischer Platz mit Zugängen in den vier Seitenmitten und von Hallen umgeben. Das Prinzip des Palasthofes wird auf den Hof der Stadt angewendet. Charakteristisch für das architektonische Denken der Zeit ist Michelangelos Vorschlag, das Hallenmotiv der Loggia dei Lanzi um die Piazza della Signoria herzuführen und dadurch den in gotischer Zeit entstandenen Platz zu einem vollendeten Renaissanceräum umzuschaffen. (Vgl. Fig. 14 u. Abb. 22.) Unter italienischem Einfluß entsteht als einziger Versuch einer Platzanlage im großen in Deutschland der Vorplatz des Domes von Salzburg. Zu reineren Bildungen bringt es das neue Raumgefühl in Frankreich. Aus dem mittelalterlichen Paris werden eine Reihe regelmäßiger Renaissanceplätze herausgeschnitten und mit gleichmäßigen Fassaden umgeben, so die Place Royale (jetzt Place des Vosges) auf quadratischem Grundriß, mit umlaufenden Pfeilerarkaden, und die Place Dauphine auf dreieckiger Grundfläche von gleicher Abgeschlossenheit.

Im Barock drängt ein verändertes Raumgefühl nach sichtbarem Ausdruck in architektonischen Formen. An Stelle des Verlangens nach abgeschlossener, in sich ruhender Raumwirkung tritt das Bedürfnis nach Weiterführung des Blickes über die Platzwände hinaus, nach perspektivischen Durchblicken in den übrigen Stadtorganismus oder seine landschaftliche Umgebung. Frühestes, noch bescheidenes Beispiel die Piazza von Pienza; die seitlichen Platzwände weichen gegen den beherrschenden Bau, den Dom, auseinander, so daß der Blick durch zwei Platzöffnungen ins Weite dringt. Die höchste Ausbildung finden die barocken Städtebaugedanken in römischen Plätzen. Nach Michelangelos Entwurf entstand die Piazza del Campidoglio. Beruht der harmonische Eindruck der Renaissanceplätze auf radialer Symmetrie — sie sind um einen Mittelpunkt herum ausbalanciert —, so ordnen sich die Bauten der Barockplätze bilateral-symmetrisch zu einer Mittelachse (auf dem Kapitolsplatz durch Zugangstreppe, Marc-Aurel-Denkmal und Turmbau des Senatorenpalastes bezeichnet). Durch Auseinandertreten der Seitenbauten gegen das Mittelgebäude hin wird die Aussicht auf die Platzumgebung frei. Die vordere Platzwand fehlt. Um die Fassade des St. Peter-Domes zu heben, wurde die Anlage der Piazza di S. Pietro nötig, die aber schon aus einer Platzgruppe besteht.

Neben die beschriebenen typischen Formen ungedeckter Verweilräume treten die der *gedeckten*. Das Wohnhaus des Südens war — und ist es teilweise noch heute — ein Hofhaus, seine Haupträume lagern sich um einen ungedeckten kühlen Verweilraum, eben den Hof. Der Norden ließ die mannigfachen Abwandlungen des Hallenhauses entstehen, dessen Urzelle ein gedeckter, warmer Verweilraum: der Herdraum, ist. Das altgermanische Dielenhaus hat sich im niedersächsischen Bauernhause erhalten, wie das antike Hofhaus im italienischen Palazzo. Antike Bauten beeinflussten

aber auch die nordische Profanarchitektur. So schlossen sich die in Deutschland im 9. und 10. Jahrhundert entstehenden Burg- und Palastbauten eng an die römische Militäranlage des befestigten Lagers an. Auch der Burgenbau des 11. und 12. Jahrhunderts sucht seine Vorbilder nicht in der Heimat, sondern in der Fremde, und zwar in den Palastbauten mohammedanischer Fürsten, die die deutschen Ritter auf den Kreuzzügen kennen gelernt hatten. Nach ihnen wurde eine Reihe von Burgen umgebaut. Ein hallenartiger Verweilraum bildete auch hier das Bauzentrum; dieses lag aber nicht in der Mitte einer wagerechten, in die Breite sich erstreckenden Anlage, sondern in einer sich senkrecht in die Höhe aufbauenden. Der Bergfried, ein für Wohn- und Verteidigungszwecke bestimmter Turm, enthielt zu unterst Vorratsräume und Verliese, darüber Räume für Küche und Gesinde, über ihnen die Familienwohnung, dann den Rittersaal und im obersten Geschoß die Wohnung für den Turmwächter. Eine ähnliche Raumordnung zeigen auch — nachdem die Wohnungen aus dem Bergfried heraus und in den Palas verlegt worden waren — die Kaiserpfalzen, z. B. die zu Gelnhausen (restauriert die Pfalzen in Goslar, Dankwarderode in Braunschweig und die Wartburg). In den kasernenartigen Burgen der Ritterorden (wie z. B. der Marienburg) tritt an die Stelle des einen repräsentativen Verweilraumes im ersten Stockwerk eine Reihe von Sälen, Konvents-, Speisesäle und Remter.

Die Halle macht nun in der Folgezeit einen weiteren Bedeutungswandel durch. Im 16. Jahrhundert wird sie zum Prunksaal des Adelshauses, dann sinkt sie als Vestibül herab zum Warteraum der Dienerschaft; mit ihrer Inanspruchnahme für die immer stattlicher werdenden Treppen wird sie zum Treppenhaus, also eigentlich zu einem riesigen Durchgangsraum, bis sie schließlich im modernen Landhaus wieder zu Wohnzwecken herangezogen wird. Der englische Cottage-Bau entwickelte die Halle (Abb. 44) — indem er die Treppenanlage manchmal von ihr trennte — zum räumlichen Zentrum des Familienlebens. Indem das Einfamilienhaus der Gegenwart in Deutschland teils an die englische Grundrißgestaltung anknüpfte, teils zurückgriff auf das niederdeutsche Dielenhaus, wird die bewohnbare Halle als Kern des Hauses zu einem architektonischen Lieblingsgedanken des Landhauses.

Der gedeckte Verweilraum spielt aber nicht nur in der Architektur des Wohnhauses, sondern auch in der öffentlicher Nutzbauten eine bedeutende Rolle. Den Prunksälen der Adelshäuser entsprechen die Festsäle der Rathäuser. Ein Beispiel, das bedeutendste italienische, mag genügen (Abb. 21): „Der Audienzsaal des Rathauses mit Recht durch das Augmentativum Salone betitelt, das ungeheuerste abgeschlossene Gefäß, das man sich nicht vorstellen, auch nicht einmal in der nächsten Erinnerung zurückrufen kann. 300 Fuß lang, 100 Fuß breit und bis in das der Länge nach ihn

deckende Gewölbe 100 Fuß hoch. So gewohnt sind diese Menschen im Freien zu leben, daß die Baumeister einen Marktplatz zu überwölben fanden. Und das ist keine Frage, daß der ungeheure, überwölbte Raum eine eigene Empfindung gibt. Es ist ein abgeschlossenes Unendliches, dem Menschen analoger als der Sternenhimmel. Dieser reißt uns aus uns selbst hinaus, jener drängt uns auf die gelindeste Weise in uns selbst zurück.“ (Goethe, Italienische Reise.)

Eine letzte Form des Hallenbaues ließ der moderne Verkehr und Handel entstehen. Sie wurde nur durch die Anwendung der neuen Baustoffe des 19. Jahrhunderts, Eisen und Glas, möglich. So entstanden die großen Maschinen-, Ausstellungs- und Markthallen und die Warenhäuser, lauter Räume, die auf das Verweilen von Menschen, nicht aber auf den Durchgangsverkehr berechnet sind (erstes Beispiel eines großen Verweilraumes in Eisen-Glas-Konstruktion der St. Pancras-Bahnhof in London).

Kaufhäuser konnten sich erst entwickeln, als Warenaufbewahrung und -verkauf in das Kaufmannshaus, das nur Wohnhaus war, mit einbezogen wurden. Im Mittelalter spielte sich der Kleinhandel in Krambuden auf dem Markte (angelehnt an Kirchen und Rathäuser) ab, in Hausfluren, Kellern oder in den Lauben, z. B. denen der Rathäuser. Daneben gab es schon früh Läden in unserm Sinne, z. B. die „Bottega“ in Italien, die — je nach dem Geschäftsbetrieb — in einer Verbindung von Laden, Geschäftsraum und Werkstatt besteht. Der Großhandel zur Zeit der Hansa konzentrierte sich in monumentalen Kaufhäusern, die zugleich Stapel- und Verkaufsräume für Waren und Wohnungen für die Kaufleute enthielten. So erhoben sich in London der Stahlhof, in Nowgorod der Petershof, in Venedig der Fondaco dei Tedeschi und in Danzig das Englische Haus. Die neueste Entwicklung des Warenhauses befreit das Kaufhaus von Wohnräumen und vereinigt unter seiner Riesenhalle Verkaufstände für die verschiedensten Waren. (Die frühesten Warenhäuser in England und Frankreich.) Das von Messel erbaute Warenhaus Wertheim (Abb. 41 u. 42) besteht sowohl im alten wie im neuen Teile im wesentlichen aus je einem lichterartigen glasüberdeckten Verweilraum, um den sich mehrere Geschosse offener Galerien herumlegen, zwischen denen neben leichten Treppen Fahrstühle den Verkehr vermitteln.

Wie schon erwähnt wurde, zieht die verschiedene Baugesinnung verschiedener Generationen bald den Verweilraum, bald den Gehraum vor. So kommt es, daß das Erbe der einen Zeit dem Geschmack der folgenden sich fügen muß, indem es Veränderungen erleidet. Die aus dem Norden stammende Gotik verliert ihren Charakter vollkommen in Italien. Die Dome Frankreichs und Deutschlands bilden die Kirchenschiffe als parallellaufende hohe Gehräume aus (Abb. 13). Die gotischen Kirchen in Italien wahren dagegen dem Kircheninnern meistens den Charakter eines hallenartigen Ver-



weilraumes, indem sie den Pfeilerabstand erweitern und damit den Durchblick auf die unverstellten raumabschließenden Wände gewähren (S. Croce in Florenz z. B.). Die Renaissance schuf dann im Zentralbau die höchste Form des Verweilraumes, während der Barock das alte Problem der Verbindung von Kuppelraum mit Langhaus (z. B. Dom in Pisa) wieder aufnimmt und in seiner Weise löst (Il Gesù in Rom, Fig. 11). Entsprechend zieht der Profanbau den rechteckigen Raum dem quadratischen vor; so tritt an die Stelle des Festsaales eine längliche „Galerie“, die aus dem französischen Schloß des Mittelalters stammt. Die gleiche Entwicklung vom Verweilraum zum Gehraum macht der Hof durch: der des Renaissancepalastes war annähernd quadratisch und diente als Aufenthaltsort, der des Barock, über langgestrecktem Grundriß, sinkt herab zu einem bloßen Durchgang zwischen Eingang und einer hinteren Schaunische. Seine Perspektive ist nicht für den Anblick von der Mitte, sondern für den von der Tür her berechnet (z. B. Hof der Consulta beim Quirinal in Rom).

3. **Raumgruppen.** Daß ein Gebäude ausschließlich aus einem Verweilraum oder nur aus einem Gehraum besteht, ist, wie schon betont wurde, ein seltener Fall. Die meisten Bauten, vor allem die der Profanarchitektur, bestehen aus einer Mehrheit gleich- oder verschiedenartiger Räume, bilden also *Raumgruppen*. Solche Raumgruppen werden die mannigfachsten Systeme der Verbindung von Geh- und Verweilräumen aufweisen. Wir müssen uns darauf beschränken, eine Reihe typischer Gruppierungen zu betrachten, unter denen die Beispiele aus der kirchlichen Baukunst des Abendlandes voranstellen sollen, da sich an ihnen die Geschichte architektonischer Gedanken am klarsten ablesen läßt. Beim *Kultbau* wie beim *Wohnbau* wird sich zeigen, daß Entwicklung „Differenzierung“ heißt. Und zwar Differenzierung nach dem zweifachen Ziele hin: einerseits für neue Bedürfnisse neue Raumformen, andererseits zwischen neuen Räumen neue Raumgruppen und Raumverbindungen zu schaffen.

a) **Sakrale Bauten.** Aus dem vornehmen antiken Privathause der ersten Kaiserzeit ist wahrscheinlich die altchristliche Basilika entstanden (Abb. 6 u. 7, Fig. 8). Der neue Kultus erfand nicht plötzlich ein neues architektonisches Gebilde, sondern richtete sich wahrscheinlich nach dem Vorhandenen und für seine Zwecke Brauchbaren. Indem ein reiches Gemeindeglied die Glaubensgenossen sich im Atrium seines Wohnhauses versammeln ließ (vgl. Fig. 6), gewöhnte sich der altchristliche Gottesdienst an die Raumverteilung des antiken Privathauses, dessen Grundriß dann — wenigstens in seinen Hauptzügen — zum Vorbild des Gotteshauses wird.

Als sich schon die Deutlichkeit dieser Beziehungen verwischt hatte, erinnerte der offene, säulenumgebene Vorraum der Basilika mit seinem Brunnen in der Mitte noch lange an die Herkunft des christlichen Gotteshauses aus

dem antiken Wohnhause. Das Gemeindehaus besitzt drei oder fünf Schiffe, die der herrschenden Tiefendimension wegen als Gehräume mit der Orientierung auf den Altar anzusprechen sind. Die enggestellten, bogentragenden Säulen, die das überhöhte Mittelschiff von den Seitenschiffen trennen, verwehren den Blick nach links und rechts, bewahren also die Basilika davor, zum durchsichtigen, hallenartigen Verweilraum zu werden (Fig. 8, Abb. 7). Den Abschluß der Kirche nach Osten stellt das Priesterhaus dar mit der halbrunden, von einer Viertels- oder Halbkugel überwölbten Apsis, dem Altar und dem Querhaus, das auch, wie z. B. bei den ravennatischen Basiliken, fehlen kann. Priesterhaus und Gemeindehaus, Apsis und Hauptschiff, bilden eine Raumgruppe aus einem der Bewegung vorbehaltenen Hauptraum und



Fig. 8. Grundriß einer Basilika.

und einem dem Verweilen gewidmeten Nebenraum. Der sogenannte Triumphbogen trennt das Gemeindehaus vom Priesterhaus und sagt dem Blick des durch die Tür im Westen Eintretenden schon von weitem: hier erst ist das Ziel, hier steht das Heiligtum, hier fungieren die Priester. Die Gruppierung der ungedeckten und gedeckten Räume einer altchristlichen Basilika entsprach also in ihrer Aufeinanderfolge von der Vorhalle zum Priesterhaus der Rangordnung der Gläubigen. (Beispiele: S. Apollinare Nuovo in Ravenna, S. Clemente, S. Paolo fuori le mura in Rom.)

Die Übergänge zwischen den altchristlichen Basiliken und den romanischen Kirchen haben wir in den Bauten der Karolinger zu suchen. Neben der neuen Basilikaform dieser Zeit spielen die kleineren Zentralbauten, wie die erwähnte Palastkirche Karls des Großen in Aachen, nur eine nebengeordnete Rolle. Erhob sich die antike Basilika auf einem T-förmigen Grundriß, so liegt der karolingischen ein Grundriß von der Gestalt des lateinischen Kreuzes zugrunde. (Salvatorkirche in Fulda, Einhardsbasilika in Steinbach.) Er entsteht dadurch, daß ein Querschiff das Langhaus durchdringt. So ergibt sich zwischen Apsis und Querschiff ein viereckiger Raum, der nun den Altar aufnimmt. Die Ausbildung der unter dem Altar gelegenen Märtyrergruft zu einer Gruftkirche macht die Erhöhung des Altarhauses um einige Stufen über das Gemeindehaus nötig. So entsteht eine Gruppe von Räumen auf verschiedenem Niveau. Die Basilika verliert aber ihren Grundzug als Gehraum manchmal völlig durch Anlage einer zweiten, der Ostapsis gegenüberliegenden Apsis — manchmal auch eines zweiten Querhauses — im Westen. Der Eingang rückt damit in die Mitte einer der Langwände im Süden oder Norden, der Eintretende wird in die Mitte des Kirchenraumes geleitet und aufgefordert, hier zwischen den beiden Apsiden zu verweilen. Die Tiefentendenz der antiken Basilika ist einem neuen Raumgedanken

gewichen, der sich dann im romanischen Stil kennzeichnet als harmonisches Sichdurchdringen der Höhen-, Tiefen- und Breitendimension, als ein behagliches, ruhig verweilendes Sichausbreiten nach allen Richtungen.

Der entwickelte romanische Stil nähert seine Kirchen schon dadurch dem Charakter der Verweilräume, daß sie im kleinen wie im großen von der Maßeinheit des Quadrates beherrscht werden (Fig. 9). Innerhalb des Kirchenraumes findet aber eine immer strengere Trennung der verschiedenen Zwecken dienenden Räume statt, das Priesterhaus im Osten ladet weiter aus und wird durch niedrige Schranken vom Gemeindehaus geschieden. In der Basilika blieb der Blick an dem wagerechten Deckengebälk nicht haften, sondern eilte über die gleichmäßige Balkenfolge hinweg in die Tiefe bis zum Triumphbogen, in romanischen Kirchen ladet jedes der durch Gurtbögen getrennten quadratischen Gewölbejoche mit seinen in der Mitte sich schneidenden Kappen das Auge zum Verweilen ein. (Beispiele des frühromanischen Stiles: Stiftskirche zu Gernrode, S. Michaelis in Hildesheim; der Blütezeit: die drei Dome zu Speyer, Worms [Abb. 11], Mainz, die Abteikirche zu Laach.)

Die Raumeinteilung der romanischen Dome bleibt im wesentlichen in den gotischen gewahrt; nur verändern die neuen Konstruktions- und Raumgedanken die Stimmung des Kircheninnern völlig. Aus dem in ausgeglichener Ruhe breitgelagerten System von Verweilräumen schafft der alle Bildungen der Gotik beherrschende Tiefen- und Hochdrang ein Nebeneinander von Gehräumen, in denen man wieder der Tiefe zugeführt wird (Fig. 10). Auch die Nebenschiffe laufen am Querschiff sich nicht aus, sondern streben weiter und schwingen sich als Kapellenkranz um die polygonale Apsis herum. Die Chorpartie — meistens fällt die Krypta weg — wird durch den weit sichtbaren hohen Lettner

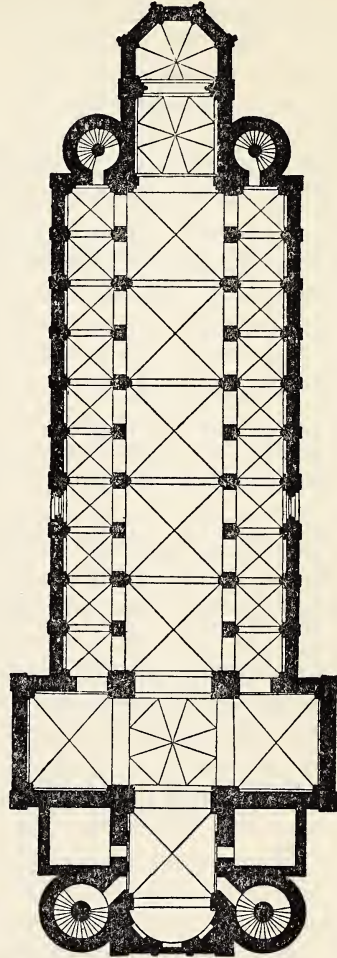


Fig. 9.  
Grundriß des Domes zu Worms.  
(Aus Genewein, Vom Romanischen bis zum  
Empire I.)

abgeschlossen und entwickelt sich allmählich zu einer Priesterkirche im Kircheninnern.

Daß der gotische Kirchenraum im Gegensatz zum romanischen *eine* Bewegungsrichtung, die in die Tiefe, betonen will, geht schon aus der Betrachtung des Außenbaues hervor. Romanische Dome ziehen die Türme in den Baukörper hinein und verteilen sie gleichmäßig und radial-symmetrisch über die ganze Anlage (Abb. 8). Der gotische Bau setzt zwei Türme an die Eingangsseite und nur einen kleinen Dachreiter auf den Schnittpunkt von Querhaus und Langhaus (Abb. 12).

Schließlich: durch die neue Technik der Spitzbogengewölbe, des Rippen- und Strebewerkes konnte an Stelle des „gebundenen Systemes“ der romanischen Periode die „gotische Travée“ gesetzt werden und damit ein Mittel der Raumgestaltung, das den romanischen Hallenbau zu einem Nebeneinander schmaler hoher Gänge umschuf.

(Frühgotische Dome in Frankreich: St. Denis von Notre-Dame in Paris, Kathedrale in Laon; in Deutschland: Marienkirche in Gelnhausen, Dom zu Limburg, Elisabethenkirche in Marburg, Dom zu Magdeburg [Abb. 13], Liebfrauenkirche in Trier. Beispiele der Blütezeit der Gotik in Frankreich: die Kathedralen von Chartres, Amiens, Reims [Abb. 12], Beauvais, Bourges; in Deutschland: Straßburger Münster, Dom zu Köln.)

Die einander zum Teil widersprechenden, teilweise sich ergänzenden architektonischen Gedanken der Renaissance und des Barock — soweit sie

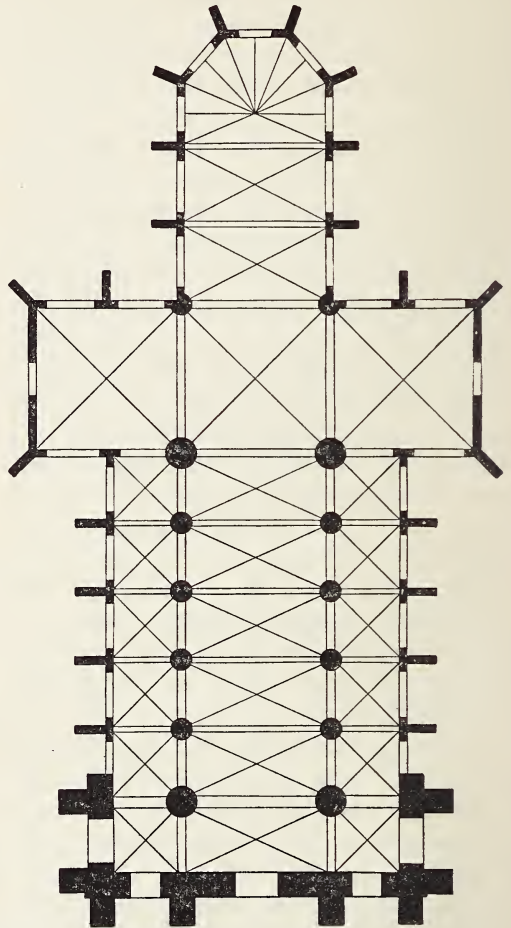


Fig. 10. Grundrißschema eines gotischen Domes.  
(Aus Genewein, Vom Romanischen bis zum Empire I.)

sich auf den Sakralbau bezogen — lassen sich ablesen an dem einen Monumentalbau, dessen Vollendung die Sehnsucht dreier Generationen war: an St. Peter in Rom (Abb. 15 u. 16). Wie wir ihn jetzt vor Augen haben, zeigt er eine Verbindung des Zentralbaus mit dem Längsbau, ist er eine Gruppe von Verweil- und Gehräumen, wie sie vollendeter kaum gedacht werden kann. Auf dem Grunde der abgerissenen Petersbasilika wollte Bramante — in Oberitalien gebildet und durchdrungen von der Idee eines Kuppelbaues voll höchster Harmonie aller Verhältnisse — über dem Grundriß eines gleichseitigen griechischen Kreuzes den neuen Dom errichten. Die Kreuzarme sollten von Tonnengewölben, der Schnittpunkt von einer halbkugeligen Kuppel überwölbt werden. Kleinere Kuppelräume schmiegen sich in die Winkel der Kreuzarme. Überall: in den halbrunden, apsidenartigen Endigungen der Kreuzarme, in den vier die Hauptkuppel begleitenden Nebenkuppeln kehrt die Kreislinie als ideale Grundrißform eines Verweilraumes wieder (Fig. 5). Den Gedanken eines kuppelgedeckten Zentralbaues übernahm Michelangelo. Seine an der Plastik geschulte, auf alles Straffe, Sichstreckende, körperhaft Sichhaltende ausgehende Gesinnung vereinfachte und verstärkte aber Bramantes Gedanken. Die Kreuzarme wurden verkürzt, die vier Hauptpfeiler, die die Kuppel tragen sollten, bedeutend verstärkt, der äußeren Kuppelschale wurde ein steilerer Aufstieg gegeben; alle Nebenräume beraubte er ihrer Selbständigkeit und ordnete sie dem Kuppelraum, alle Dimensionen der Höhenausdehnung unter. In feinem Verständnis für das künstlerische Wollen Michelangelos ließ dann später Giacomo della Porta auch die innere Kuppelschale in ihrer Steilheit der äußeren folgen. Mit Madernas Fortsetzung des Baues tritt die barocke Ergänzung des Zentralbaues durch ein Langhaus nach dem Vorbilde von Vignolas Kirche Il Gesù (Fig. 11, Abb. 17)

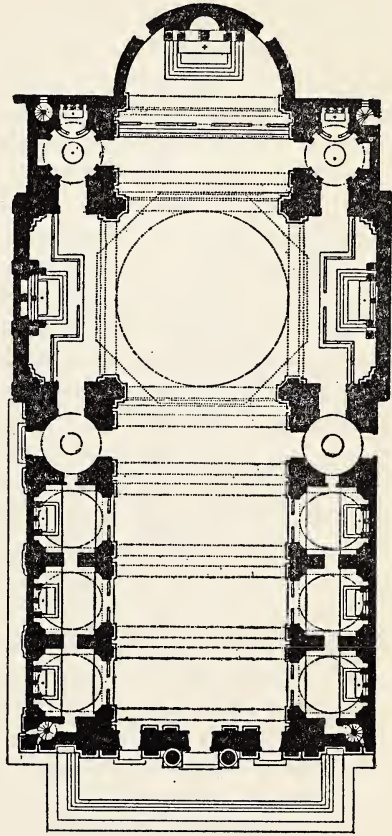


Fig. 11.

Grundriß der Kirche Il Gesù in Rom.

(Aus Wölflin, Renaissance und Barock.)

ein. Bei dieser Raumdisposition wurde aus Bramantes Zentralkuppel eine Vierungskuppel, die innerhalb der barocken Tiefenbewegung auf den Chor hin wie eine Pause wirkt. Maderna schuf aber in der dem Langschiff mit der Breitenachse vorgelegten Eingangshalle noch einen zweiten Verweilraum als Auftakt. Diese Halle vermittelt zwischen der Außenwelt (St. Petersplatz) und dem Kircheninneren.

b) **Profane Bauten.** Ein Grundunterschied in der Anlage von Raumgruppen wird fühlbar bei der Betrachtung von Grundrissen südlicher oder nordischer Profanbauten. Die Renaissance in Italien sah eine ihrer architektonischen Hauptleistungen in der Strenge, mit der sie den regelmäßigen, von Symmetrie und Proportionalität beherrschten Grundriß durchsetzte. Die Bedürfnisse des Lebens mußten sich dieser durch antike Bauten und durch ästhetische Theorien beeinflussen Idee fügen. Man vergleiche z. B. den Renaissancepalast in Florenz oder in Rom mit der deutschen Ritterburg. Im Adelshaus in Italien war nichts Willkür, sondern alles Regelmäßigkeit: gerade Fronten, gleichhohe Zimmer auf gleichem Niveau in jedem Stockwerk, Treppen im Innern des Baues versteckt, die Fenster in strenger symmetrischer Anordnung neben- und übereinander. (So z. B. die Florentiner Paläste: Pitti, Rucellai, Riccardi, Strozzi [Abb. 24].) Dagegen die deutsche Burg: auf unregelmäßigem Grundriß, der teils durch die Form der Bergkuppe bedingt, teils so gestaltet ist, wie es die allmähliche Entstehung, die Bequemlichkeit des Wohnens und die Rücksicht auf Verteidigung verlangen, erheben sich seit dem 13. Jahrhundert eine Fülle von Bauwerken (Fig. 12). Neben dem Bergfried, dem Palas und der Kapelle im inneren Burghof umfaßt der äußere: Zwinger, Magazine, Wirtschaftsgebäude, Ställe u. a. m. Und in allen diesen, der Hauptburg oder ihren Vorburgen angehörenden Gebäuden waltet bei der Raumgestaltung und -verbindung die gleiche Freiheit wie bei der Disposition der Gesamtanlage. Innerhalb eines Geschosses werden die Zimmer nach Bequemlichkeit durch Treppen oder Stufen verbunden, es gibt weder gleiche Stockwerkshöhen, noch eine gleichmäßige Verteilung von Fenstern und Türen über die Fassaden. Mit der Übernahme des architektonischen Gedankens der italienischen Renaissance nach Deutschland wird die freie „malerische“ Raumgruppierung des Nordens von der strengen architektonischen des Südens verdrängt.

Renaissance und Barock hatten die Gesetze des Monumentalbaues auch dem Wohnbau aufgezungen. Erst das Rokoko, das ein ausgesprochener Innenstil ist, bringt in Raumformen und Raumgruppen die Rückkehr zu den Bedürfnissen des vornehmen Privathauses und schafft zugleich eine Fülle von Lösungen für die verschiedenen Aufgaben des Stadt-, Land- und Lusthauses. Die Ansprüche kultivierter Menschen ließen neben den feststehenden Typen des Gottes- und Königshauses eine neue Form des Wohnhauses entstehen. Die Vorgänger dieser Bauten in Frankreich waren Schloß und Hôtel. Noch

bis ins 16. Jahrhundert war die gotische Tradition der alten Burganlagen auf unregelmäßigem Grundriß lebendig geblieben. Ihnen folgten unter dem Einfluß der Renaissance Schloßanlagen wie Chambord und Amy-le-Franc, die einen rings geschlossenen regelmäßigen Hof zeigen. Seit dem 17. Jahrhundert bildete sich allmählich ein das französische Hôtel vom italienischen Palazzo wesentlich unterscheidendes Merkmal aus: die Fassaden wenden sich nach innen einem Ehrenhof zu, der an einer Seite offen ist (z. B. Ecoeu). Während der Hauptbau die herrschaftlichen Wohn- und Festräume enthält, bergen die Seitenflügel die Wirtschafts- und Dienerschaftsräume. (So das älteste Versailles Ludwigs XIII. und zahllose andere Bauten; nach dem Vorbilde von Versailles wurden die Schlösser Nymphenburg, Schönbrunn, Ludwigsburg u. a. gebaut.)

Schon im 17. Jahrhundert (Hôtel Carnavalet u. a.) begann das zwischen Hof und Garten gestellte Hôtel auf die Prachtfassade italienischen Stils zu verzichten und dafür eine wohnlichere Gestaltung des Innern einzutauschen. (Hôtel Soubise, Hôtel Richelieu in Paris.) Den Kern des Hôtels pflegt ein „Salon à l'italienne“ zu bilden, um ihn herum gruppieren sich in Grundformen, die je nach der Raumbestimmung wechseln, die Wohnzimmer, die untereinander bequem durch Türen, Vorzimmer, Treppen verbunden werden. Korridore fehlen in den französischen Hôtels meistens ganz, im Unterschied von den italienischen Anlagen (vgl. Grundriß des Schlosses Vaux-le-Vicomte, Fig. 13). Als einziges Prinzip der Anordnung waltet das Bestreben, Räume, die praktisch zusammengehören, innerhalb der Gesamtanlage zu Untergruppen zu vereinigen; so schließen sich Wohn-, Speise- und Schlafzimmer zusammen. Die Fassade folgt geschmeidig den Formen der hinter ihr liegenden Räume. Vor der Auflösung bewahrte diesen Bau das architektonische Gefühl der Rokokozeit, die neben quadratischen, rechteckigen und kreisrunden Räumen auch solche von elliptischem, sechs- oder achteckigem Grundriß duldete, ja die bewegten Raumformen besonders liebte. (Rokoko-Schlösser in Deutschland: Ansbach, Amalienburg, Benrath, Solitude, Brühl, Sanssouci.)

Eine typische Art der Raumformung und -gruppierung, derjenigen des 18. Jahrhunderts gleichwertig, aber nicht gleichartig, entwickelte sich in England. Während die bürgerliche Bauweise des 19. Jahrhunderts in Deutschland alle historischen Stile durchlief, von der Nachahmung der

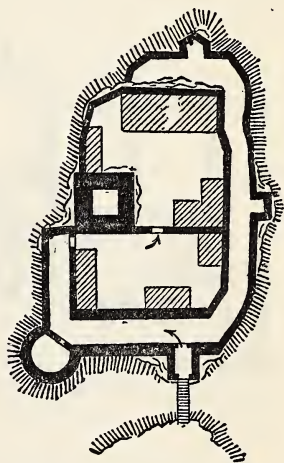


Fig. 12. Grundrißschema einer deutschen Burg.  
(Aus Pfeifer, Lehrbuch der Geschichte.)

Antike über Gotik, italienische und deutsche Renaissance hinweg bis zur Wiederbelebung des Empire, ohne für die neuen Bedürfnisse der Gegenwart einen eigenen architektonischen Ausdruck zu finden, bildeten sich in England auf dem Grunde alter Kultur und einer weitgehenden Übereinstimmung der Gewohnheiten verhältnismäßig feste Grundrißformen für den Landhaus-Bau aus. Im wesentlichen sind für die Raumgruppierung in diesen Gebäuden folgende Gedanken maßgebend: Durch Orientierung der verschiedenen Zwecken dienenden Räumlichkeiten nach den Himmelsrichtungen findet eine geschickte Ausnutzung der Sonne statt. Schlaf- und Wohnzimmer wenden sich dem Lichte und der Wärme zu, Küchen- und Wirtschaftsräume von ihnen ab.

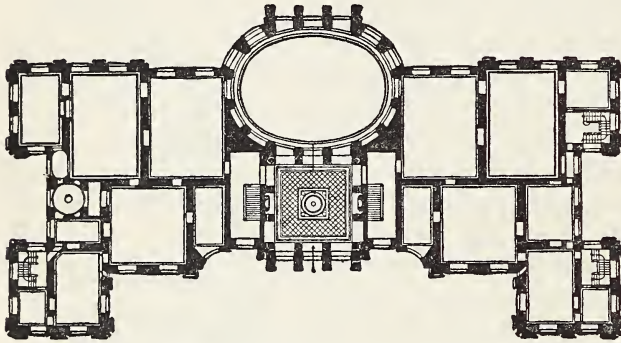


Fig. 13. Grundriß des Schlosses Vaux-le-Vicomte.  
(Aus Lübke-Semrau, Kunstgeschichte.)

Wohnwelt und Wirtschaftswelt werden nach Möglichkeit getrennt, die letztere mit Vorliebe in einen eigenen Flügel verwiesen. Das Prinzip der Differenzierung ist überall spürbar. Für getrennte Beschäftigungen (Spülküche, Putzraum, Waschküche, Trockenraum) entstehen getrennte Räume, und neue Gelasse für bestimmte, nur der Gegenwart eigene Zwecke (Dunkelkammer, Fahrradkammer, Garage usw.). Die praktische Art der Raumgruppierung und -verbindung ist für das Landhaus wichtiger als die Raumformung, die verhältnismäßig wenig neue Gedanken aufweist: durch Aufbauten, verschiedene Zimmerhöhen, Durchblicke, Fenster-, Türen-, Deckengestaltung, wohnliche Raumabmessungen sucht man allen Wünschen des bürgerlichen Alltagslebens gerecht zu werden. Vom freistehenden Einfamilienhaus unterscheidet sich das eingebaute Mietshaus der Gegenwart insofern, als es vermöge seiner Beschränkung in Bauplatz und Lichtquellen Umgestaltungsbestrebungen größeren Widerstand entgegengesetzt als jene. Da es ein Stockwerkhaus für verschiedene Parteien ist, hat der einzelne in ihm nur geringe Bewegungsfreiheit.

Das englische Landhaus ist die eine Gedankenquelle, aus der die Baukunst der Gegenwart in Deutschland schöpft, eine zweite findet sie in der heimischen ländlichen Baukunst, eine dritte im bürgerlichen Wohnungsstil der Jahre 1760—1840 etwa (Abb. 43). Somit suchen wir



Anregungen da, wo uns keine historisch oder theoretisch befangene, sondern eine rein sachlichen Forderungen Genüge leistende Architektur entgegentritt.

Das Bestreben, monumentale Bauten allseitig zur Geltung zu bringen, führte schon in gotischer Zeit zu *Platzgruppen* um Kirchen oder Rathäuser herum. (In Deutschland: Würzburg mit Dom, Münster und Paradeplatz, Münster mit seinem Domplatz, der kleine und der große Domhof in Hildesheim usw.) Der unregelmäßige Grundriß der Piazza Signoria in Florenz wurde durch die Folge plastischer Werke: Herkules des Bandinelli, Michelangelos David, Ammanatis Neptunbrunnen und Giovanni da Bolognas Reiterdenkmal Cosimos I. in zwei Plätze von ziemlich regelmäßiger rechteckiger Gestalt zerlegt (Fig. 14 u. Abb. 22). Als Nebenraum schließt sich dann noch der schmale Platz zwischen den Flügeln der Uffizien an.

Plätze können, wie die Räume innerhalb eines Baus, sich gegenseitig in der Wirkung vorbereiten, steigern, die gleiche Raumstimmung wiederholen oder Stimmungsgegensätze schaffen. So verhält sich die Piazza in Venedig zur Piazzetta wie Vor-

bereitung zur Erfüllung, Vorsaal zu Festsaal (Fig. 15, Abb. 36 u. 37). Außerdem vermittelt sie, gegen die Lagune nur durch zwei Säulen abgegrenzt, zwischen der freien Welt des Meeres draußen und dem geschlossenen Kern der Stadt, dem die allseitig festumhegte Piazza angehört. Das Hallenmotiv ist für beide Plätze ausgenutzt. Der Wirkungsreichtum dieser Platzgruppe erscheint unerschöpfbar. Die Piazza ist ein Tiefenplatz in bezug auf die Markuskirche, ein Breitenplatz im Verhältnis zu beiden Prokuratien. Die Piazzetta läßt sich betrachten als Breitenplatz Dogenpalast und Bibliothek gegenüber, als Tiefenplatz für den Blick über die Lagune hinüber nach S. Giorgio Maggiore. An der Grenze beider Plätze und als einzige ausgesprochene Vertikale unter den vielen Horizontalen steht der Campanile. Den vom Meere kommenden Schiffen weist er schon von weitem das Herz der Stadt, für die auf der Piazza Stehenden schiebt er sich zwischen Dom und Dogenpalast und verdeckt die unklare Verbindung beider. Die Markuskirche, die in die Lücke zwischen

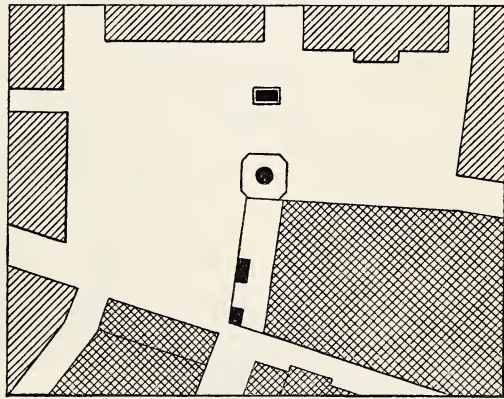


Fig. 14. Grundriß der Piazza della Signoria in Florenz.

Turm und alte Prokuratien rückt, erscheint dadurch höher. Die leichte Unregelmäßigkeit der Piazza wird kaum empfunden; dem Auge scheint der Grundriß ein Rechteck zu sein. (Daß der Platz vor S. Maria Novella in Florenz ein unregelmäßiges Fünfeck und nicht, wie man zu sehen glaubt und sich erinnert, ein Viereck ist, erfährt man erst beim Betrachten des Stadtplanes.)

Während das Raumgefühl der Renaissance nach Abschluß des Platzes gegen die Straßen verlangt, sieht das neue Empfinden des Barocks gerade in der Verbindung von Straßen- und Platzraum, von Geh- und Verweilräumen zur architektonischen Gruppe eine höchste Aufgabe des Städtebaues. Das reifste italienische Beispiel ist der Petersplatz in Rom (Fig. 16, Abb. 16) von Bernini. Die Anlage besteht aus der von Kolonnaden umzogenen ovalen

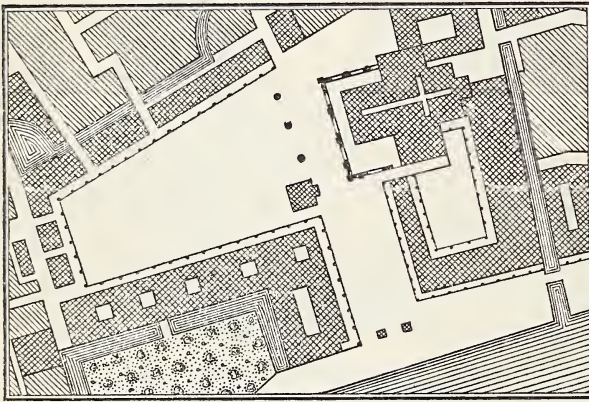


Fig. 15. Grundriß der Piazza und Piazzetta in Venedig.

Fläche der Piazza obliqua und der trapezförmigen Piazza retta, deren drei Wände die Fassade des Domes und zwei an die Kolonnaden sich anschließende Korridore bilden. Der geplante Abschluß des ovalen Platzes nach vorn durch einen der Domfassade gleichwertigen Säulenbau blieb unausgeführt. Vor der Piazza obliqua liegt die in Berninis Anlage nicht einbezogene rechteckige Piazza Rusticucci.

Obelisk und Fontänen auf den Achsen der Piazza obliqua bezeichnen die für den Anblick der Domfassade günstigsten Standlinien. Mit dem Verweilen des Dombetrachters in diesem Verweilraume rechnet die Gesamtanlage. Von hier aus erscheint die Fassade besonders mächtig, da sich der Boden der Piazza retta — eines Gehraumes — gegen den Fuß des Domes hin hebt, da ferner die zur Fassade hin divergierenden Korridore — ähnlich wie die Wände des Markusplatzes in Venedig und die Fassaden der seitlichen Paläste auf dem Kapitolsplatz — dem beherrschenden Bau Freiheit lassen. Das Auge bemerkt den Niveauunterschied der beiden Plätze als solchen nicht, da die seitlichen Gänge die Bodenbewegung mitmachen, es empfindet nur seine wohltätige Wirkung für die Erscheinung der Fassade. Der Tiefenbewegung von der Stadt her auf die Domfassade hin wirkt als

retardierendes Moment die Fläche des zum Verweilen einladenden ovalen Platzes entgegen. Die Querlegung der Ellipse entsprang dem Zwange, mit den bei Anlage des Platzes schon vorhandenen vatikanischen Bauten zu rechnen. Bernini machte aus der praktischen Not eine künstlerische Tugend und schuf eine Gruppe von Plätzen, die sich gegenseitig in ihrer Wirkung unterstützen, ergänzen, steigern und gemeinsam der höheren Aufgabe dienen, die vornehmste Kirche der Christenheit zu überwältigender Erscheinung zu bringen.

Der italienische Barock erfährt in Frankreich eine Abwandlung und Milde rung eigener Art, die sich auch in der Platzbildung ausspricht. Es entstehen sog. Sternplätze auf kreisrundem Grundriß als Sammelplätze mehrerer womöglich ringsum einmündender Straßen. Die Wandabschnitte werden gleichmäßig gegliedert, die Platzmitte wird durch ein Monument betont (z. B.

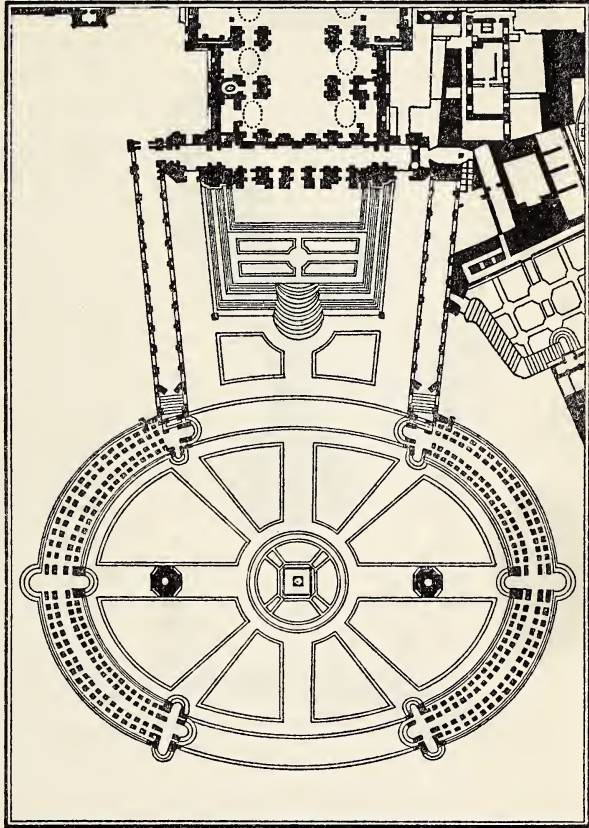


Fig. 16. Grundriß des Platzes von St. Peter in Rom.

Place des Victoires in Paris). Vor der Zerstörung der Raumwirkung werden diese Sternplätze, trotz der Durchbrechungen ihrer Wandungen, durch die streng symmetrische Fassadenarchitektur bewahrt. Eine besondere Schönheit sieht aber der französische Barock gerade in den Öffnungen und Ausblicken nach allen Seiten. Neben dem Sternplatz bildet sich der rechteckige Platz, ebenfalls mit monumentalem Mittelschmuck, aus (z. B. Place Vendôme in Paris).

Die größte Leistung der französischen Städtebaukunst ist aber nicht ein Einzelplatz, sondern die unter dem Namen Place Royale zusammen-

gefaßte Platzgruppe von Nancy, eine italienischen Platzgruppen mindestens gleichwertige Schöpfung des 18. Jahrhunderts. Drei verschieden große und verschieden geformte Plätze sind eng miteinander verbunden. Ein langgestreckter Gehraum läuft beiderseitig aus in zwei Verweilräume, auf

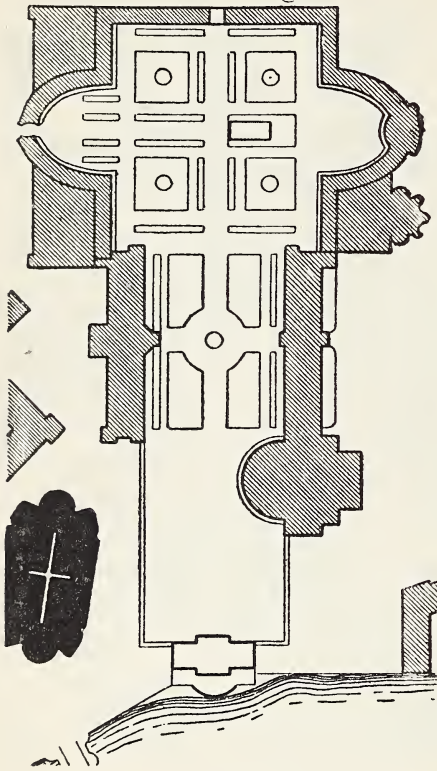


Fig. 17. G. Sempers Entwurf für die Umgestaltung des Zwingerplatzes in Dresden.  
(Aus C. Sitte, *Der Städtebau*.)

der einen Seite in einen rechteckigen Platz mit Mittel-Monument und gleichmäßig gestalteten begrenzenden Palästen, auf der andern Seite in einen ovalen Raum, den ein Monumentalbau beherrscht. So ist ein wundervoller Reichtum wechselseitig sich balancierender und durch die Gegensätze der Grundrißform und der Wandgestaltung (landschaftlich ausgestalteter Gehraum, architektonisch durchgebildete Verweilräume) in ihrer Wirkung sich hebender Platzräume gewonnen. Zu ähnlichen Situationen größten Stiles hat es Deutschland nicht gebracht; über Ansätze und Teilschönheiten (z. B. Marktplatz von Ludwigsburg, Berliner Gendarmenmarkt) kamen seine Städtebaumeister nicht hinaus. Mit dem Erlahmen der Raumpfänglichkeit im 19. Jahrhundert ging schließlich die Fähigkeit verloren, Straßen und Plätze als sichtbare Ausdrucksformen für Raumgefühle zu gestalten. (Als Versuch ist G. Sempers Projekt einer Umgestaltung des Platzes vor dem Zwinger in Dresden lehrreich [Fig. 17]. Semper wollte zwischen Zwinger und Elbufer einen von Monumentalgebäuden umstandenen, an die Piazzetta erinnernden Tiefenplatz schaffen, mit Treppenanlagen nach der Elbe hin.)

4. Raumdurchquerung und Raumüberbrückung. Wir sehen das Wesen der Architektur darin, daß sie Raumkunst ist. Als künstlerische Aufgaben der Raumkunst erkannten wir bisher die der Raumbildung und der Raumgruppierung. Nun soll der Begriff der Raumgestaltung dahin erweitert

werden, daß auch die architektonische Durchquerung und Überbrückung eines Raumes in ihn einbezogen werden, also die Schöpfung von Treppen und Brücken.

Die Treppe läßt sich auffassen als architektonischer Weg, der den Raum schräg von unten nach oben und umgekehrt durchquert. Solche Wege sind dazu bestimmt, übereinanderliegende Räume zu verbinden. Dabei kann es sich handeln sowohl um die Verbindung von architektonisch gestalteten Räumen (Innentreppen), als auch von Innenräumen mit dem Freiraum der Natur oder schließlich von Niveauunterschieden in der Landschaft (Außentreppen).

Die Brücke ist die architektonische Fortsetzung eines Weges über eine Tiefe, dazu bestimmt, Räume gleichen Niveaus zu verbinden. Die künstlerische Wirkung von Treppe und Brücke beruht nicht in einem Raum-erlebnis, sondern darin, daß wir, über die Treppe und die Brücke hinschreitend oder sie von außen betrachtend, beide in Beziehung zu den Räumen erleben, die durchquert oder überbrückt werden.

a) **Treppe.** Die Urform des architektonischen Stufenweges ist die Leiter, der Sprossenweg. Leitern werden und wurden überall da gebraucht, wo man keine Stein- oder Holztreppe bauen konnte oder bauen wollte. Das letzte ist z. B. der Fall in Burgen des frühen Mittelalters. Der vorzugsweise Verteidigungszwecken dienende Bergfried hatte im Erdgeschoß keine Zugänge, er war daher nur durch Holzleitern zu besteigen, die bei Gefahr eingezogen werden konnten.

Neben der Leiter kommt noch eine zweite, ebenfalls künstlerisch unausgebildete Vorstufe der Treppe in Betracht: die schiefe Ebene der Rampe. Sie kann aus Mauerwerk bestehen oder aus Holz mit darüber genagelten Leisten, die das Ausgleiten verhindern. In zahlreichen alten Schlössern, wo man Pferde, Tragestühle, Lasten herauf und herunter bringen wollte, finden sich solche schiefen Ebenen, vielfach in der Spirale von Stockwerk zu Stockwerk aufsteigend (z. B. Berliner Schloß, Schloß Amboise). Auch der alte Campanile in Venedig war auf einer ansteigenden Ebene zu besteigen oder zu befahren. (Eine schiefe Ebene aus Holz ist noch im Glockenturm von S. Giorgio Maggiore in Venedig erhalten.)

Eine architektonische Entwicklung konnte die Treppe nur da erleben, wo sie aus Stein erbaut wurde. Da es konstruktiv leichter ist, eine Treppe an ein Gebäude heranzubauen, als in einen Raum einzubauen, gehen die Außentreppen den Innentreppen zeitlich voran. Das früheste Beispiel einer monumentalen antiken Freitreppe findet sich am Palaste zu Phaistos auf Kreta. Die Treppen des Mittelalters führen nicht, wie diese antike und unsere modernen Freitreppen, senkrecht von der Straße auf die Hauswand und das Portal zu, sondern sie legen sich mit der ganzen Stufenfolge an die Mauer; man steigt auf ihnen an der Hauswand entlang. Damit wird nicht nur Platz

gespart, sondern die bewegte Silhouette der Treppe belebt die ruhige Fläche der Wand. Eine der reizvollsten Außentreppe der gotischen Periode in Italien birgt der Hof des Bargello in Florenz (Bild 35), mit überbauter Gittertür auf halber Höhe. (Aus der deutschen Renaissancezeit die Treppen der Rathäuser in Görlitz, Heilbronn, Lübeck, ferner die Hofterasse in Schloß Trausnitz bei Landshut.) Die Neigung, sich mit einer Längsseite der Wand anzuschmiegen, nicht in den Raum hineinzufahren, behalten die Treppen auch noch während der Frührenaissance in Italien: der Freiraum des Palasthofes bleibt unberührt, da die Treppe unter den Bogen-Arkaden an einer Hofwand aufsteigt. (So im Palazzo Gondi in Florenz.) In Deutschland und in Frankreich erlebte die Hofterasse eine eigene künstlerische Durchbildung insofern, als sie mit Vorliebe in einem runden oder polygonalen Treppenturm geführt wird, dessen Fenster oder offene Bogen die malerischen Überschneidungen durch die Stufenfolge der Wendeltreppe sehen lassen. (Z. B. Schloß von Blois, Dresdener Schloß, Hof der Albrechtsburg in Meissen, Schloß Hartenfels in Torgau.)

Auch die Städtebaukunst benutzt die Treppe als eines ihrer wirksamsten Motive. Praktisch notwendig sind Treppen ja zur Verbindung von Straßen verschiedenen Niveaus in allen Berg- und Hügelstädten (z. B. Genua, Marburg a. L.). Seine schönste Ausprägung findet aber das Treppenturm als Platzterasse im großen Maßstabe. (So in Erfurt die Treppe, die zum Dom hinaufführt, die spanische und die Kapitultreppe in Rom.) Bei diesen Treppenanlagen wirken zusammen das breite und gelassene Ansteigen der Stufen und die Krönung des Ganzen durch einen Monumentalbau, auf den das Auge des Heraufsteigenden gerichtet ist.

Die Geschichte der Innentreppe — soweit sie als Kunstwerk in Betracht kommt — beginnt in der Renaissance mit einläufigen Treppen, die zwischen glatten, mit einer Tonne überwölbten Wänden geführt werden. Der Lauf wendet sich gewöhnlich nur einmal, die Treppenpodeste erhalten ihr Licht durch Fenster. (Vielleicht das prächtigste Beispiel: die Scala d'Oro im Dogenpalast.) Diese Treppen nehmen verhältnismäßig sehr wenig Platz weg; ein Vestibül wird erst im Barock notwendig mit der Verdoppelung des Treppenzuges. Das Thema der symmetrisch geführten Doppeltreppe kann in mancherlei Weise abgewandelt werden: entweder beginnt die Treppe ihren Lauf einzügig und teilt sich auf dem ersten Absatz in zwei Arme, oder sie steigt von vornherein als Doppeltreppe an bis zum Podest und setzt sich als *ein* Weg fort, oder die beiden Treppenläufe bleiben oft auch ganz selbständig, werden aber symmetrisch zueinander orientiert (z. B. Kloster St. Florian und Oberzell). Derartige mit schöner Raumverschwendung verbundene Anlagen setzen an Stelle der schlichten Wirkung des überwölbten schmalen Treppenlaufes den malerischen Reiz der Durchblicke, Überschneidungen und Verkürzungen. (In Anlehnung an barocke Muster die berühmte

Treppe der Großen Oper in Paris.) Die eigenartigste aller Barocktreppen entwarf Michelangelo für die Vorhalle der Biblioteca Laurenziana in Florenz. Wie sie heute in Stein ausgeführt den schachtartigen Raum mit der Unruhe der in drei Ströme gleichsam zerfließenden Stufen ausfüllt, entspricht sie aber nicht den Absichten ihres Schöpfers, der sie als Holzbau geplant hatte. Wo der Raum zur Entfaltung eines großen Treppenbaues nicht gegeben ist, täuscht ihn der Barock wenigstens vor, indem er sich der Theaterperspektive bedient, die Treppe mehr als ein Schaustück zum Betrachten von unten, als für den Anblick beim Hinaufsteigen anlegt. Bernini schuf als Fortsetzung des einen rechten auf die Fassade von St. Peter führenden Säulenganges die Scala Regia nach diesen Grundsätzen (Fig. 18, Abb. 34). Auch hier benutzte er eine Zwangslage geistreich zu einer besonderen künstlerischen Wirkung. Die Treppe war auf einem nach hinten schmaler werdenden Raumstreifen zu errichten. Bernini stellt vor die einander allmählich sich nähernden Seitenwände kulissenartig Säulen und läßt alle Maßstäbe wie auf der Bühne nach hinten sich verringern; so erhält er die Wirkung einer tieferen Räumlichkeit, als sie tatsächlich gegeben ist.

Bedingt durch örtliche Verhältnisse, entwickeln sich die reichsten barocken Treppenanlagen in Genua. Bei der Enge der Straßen dieser Bergstadt konnten die Paläste sich nicht nach außen, sondern im wesentlichen nur nach innen entfalten; hier müssen die Höfe und Treppen die Fassaden ersetzen. Indem man die Treppen im gewölbten Vestibül beginnen, dann sich mehrfach teilend und wieder vereinigend nach hinten und oben in die säulenumstellten Höfe aufsteigen läßt, erhält man Raum- und Liniengebilde von höchstem Reiz. (Die Treppe in der Universität zu Genua z. B.)

Die Schönheit oder Häßlichkeit einer Treppe ist aber nicht allein eine solche für das Auge, sondern sie wird vor allem dem Fuße fühlbar. Neben der Führung und Schwingung durch den Raum ist daher die Bildung der Treppenstufe eine architektonische Aufgabe. Der Weg führt zu immer größerer Bequemlichkeit der Treppe für den, der auf ihr herauf oder hinabsteigt. Die hohen und schmalen Stufen gotischer Treppen, ja noch solcher aus der frühen Florentiner Renaissancezeit, gehen sich schwer. Dagegen erfand der Barock mit feinstem Gefühl für das Wohltuende einer sanften,

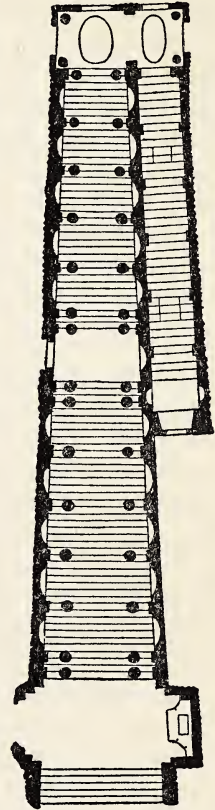


Fig. 18. Grundriß der Scala Regia von Bernini im Vatikan. (Nach Lübke-Semrau, Kunstgeschichte.)

kaum ermüdenden Treppensteigung jene breiten, niedrigen und nach vorne leise geneigten Stufen, wie sie z. B. die Treppen des Palazzo Farnese zeigen. Im späten italienischen Barockstil werden die Stufen immer flacher, die Treppen selbst dadurch immer weniger steil. Eine übergroße Stufenbreite kann schleppend wirken, doch hat man sich in französischen und deutschen Schlössern vor solchen Übertreibungen gehütet.

Die Gegenwart muß auch in der Architektur an Raum und Zeit zu sparen suchen. Nur noch in Repräsentationsbauten haben wir Platz für große Treppenanlagen im Stile des Barock, und nur bei feierlichen Gelegenheiten haben wir Zeit, auf weit und tief geschwungenen Treppen zu gehen. Das Wohnhaus und der Nutzbau kann der Treppe nur den unbedingt nötigen Raum überlassen. Ja, in den modernen Bauten, die rein praktischen Zwecken dienen, wird der Stufenweg ersetzt oder ergänzt durch den Schacht, in dem sich der Fahrstuhl auf und ab bewegt. An Stelle des architektonischen Gebildes ist die Maschine getreten.

b) **Brücke.** Da sie die Überdeckung einer Tiefe ist, gehört die Brücke statisch zu den Deckenkonstruktionen. Als solche hat sie auszuhalten: ihre Eigenlast, den Winddruck, die Spannungsveränderungen bei wechselnder Temperatur, die verschiedene Belastung durch den Verkehr und — falls sie auf Pfeilern errichtet ist — Hochwasser und Eisgang. Eine Brücke soll aber nicht nur einen Raum überdecken, sondern einen Weg über ihn hinwegführen. Sie ist also nicht nur ein Bogendach und ein Tor, sondern vor allem ein Übergang. Aus dieser Bestimmung der Brücke folgt für ihre Gestalt die Vorherrschaft der Längsrichtung. Das für die Benutzung Wesentliche an der Brücke ist die Lauf- bzw. Fahrbahn, die ihrer Form nach zu den Gehräumen zu rechnen ist.

So ergeben sich zwei Möglichkeiten, das architektonische Gebilde einer Brücke zu betrachten, entsprechend den beiden Standpunkten einer Treppe gegenüber: man kann die Brücke von außen ansehen und faßt sie in diesem Falle auf nach der Form und dem Schwunge der Linien, man kann sie aber auch im Überschreiten künstlerisch genießen, indem man die sanfte oder starke Steigung nach der Mitte hin unter den Füßen spürt und das Auge auf der Bahn und an den Seiten entlang gleiten läßt. Der Anblick der Brücke von außen — praktisch weniger wichtig als die Gestaltung der Brückenbahn — entscheidet über ihre künstlerische Wirkung im Stadt- und Landschaftsbilde.

Eine Stadtbrücke hat von vornherein einen anderen Charakter als eine Landschaftsbrücke: in der Stadt setzt sie als Straße die Straßen fort, sie ist den Gebilden vor und hinter ihr wesensgleich und — falls sie aus Stein besteht — auch materialverwandt; in der freien Natur dagegen verbindet sie als ein Gebilde von Menschenhand zwei Geländeabschnitte und vertritt so durch ihr Dasein als Bauwerk ein Stück Kultur. Die Städtebaukunst aller



Zeiten hat sich der Brücken als eines der schönsten Mittel zur Belebung des Stadtbildes bedient. Man denke an den Anblick der Seine in Paris, des Arno in Florenz, der Elbe in Dresden mit der Reihe von Brücken verschiedener Gestalt und Schwingung.

Diese beiden Faktoren der Wirkung einer Brücke werden im wesentlichen bedingt durch das angewandte Material. Die Hauptbaustoffe: Holz, Stein und Eisen, sind nicht nur von technischer Wichtigkeit, sondern auch für den Eindruck der Brücke als Kunstwerk ausschlaggebend. Das Holz ist der älteste Brückenbaustoff, besteht doch die Urform der Brücke in dem über den Bach gelegten Baumstamm. Als Aufleger solcher primitiven Holzbrücken werden Felsen an den beiden Ufern und im Flußbett benutzt. Von außen betrachtet erscheinen diese Holzbrücken als vielfach durchbrochene massige Fachwerkbauten. Turmartige Stützen können im gegebenen Falle die Fahrbahn tragen. Wir unterscheiden offene und zum Schutze des Holzwerkes gedeckte und verschaltete Holzbrücken. Die ersten finden sich als Landschaftsbrücken häufig, von den letzten sieht man ein gutes Beispiel in der gangartig überbauten Holzbrücke von Luzern. Gemeinsam ist allen Holzbrücken, daß ihre Linienführung nur Wagerechte, Senkrechte und Schräge kennt. Der Bogen ist den Stein- und Eisenbrücken vorbehalten.

Steinerne Brückenbogen tragen die Fahrbahn von unten und erfordern infolgedessen starke Auf- und Widerlager. Die Gesetze des Gewölbebaues gelten auch für den Brückenbau, da jeder Bogen ein mehr oder weniger tiefes Tonnengewölbe darstellt. Schon das Altertum besaß in Stein gewölbte rundbogige Monumentalbrücken (Beispiele: Ponte di quattro capi [ehemalige Fabricische Brücke], Pons Aelius, jetzt Engelsbrücke in Rom). Als kilometerlange, für den Lauf des Wassers und nicht für Menschen bestimmte Brücken sind auch die römischen Aquädukte zu betrachten. In gotischer Zeit entstanden Brücken auf hohen Spitzbogengewölben, wie z. B. die Ponte salaro bei Rom und die Treja-Brücke bei Cività Castellana. Das Streben der Brückenarchitektonik in Stein ging dahin, die von den Rund- und Spitzbogen geforderte Pfeilerhöhe herabzumindern. Dies gelang mit Hilfe von elliptischen Bogen. Ammanatis Ponte della Trinità in Florenz (Abb. 45) zeigt dem Auge die feinen Linien ihrer drei Halbellipsen. Die Schönheit der Gesamtsilhouette wird bei dieser und zahllosen anderen Brücken außer durch die Bogensilhouette durch das Aufsteigen des oberen Umrisses der Fahrbahn von den Ufern her nach der Mitte zu erreicht.

Die künstlerische Bedeutung der Brücke im Stadtbilde wird noch gehoben durch Brückenaufbauten, die verschiedenen Zwecken dienen. Brückentürme für die Zollerhebung und Verteidigung der Brücke finden wir auf vielen mittelalterlichen Brücken: z. B. auf der Tajo-Brücke in Toledo, der Karlsbrücke in Prag, Ponte vecchio von Verona u. a. m. Dem Handel dienen

die Buden zu beiden Seiten der Fahrbahn, wie sie der Ponte vecchio in Florenz und vor allem — in ihrer architektonischen Durchbildung auch für die Ansicht von außen und unten, von der Gondel aus, berechnet — die Rialtobrücke Venedigs besitzen. In diesen Fällen ist die Brücke für den, der sie betritt, nur eine Fortsetzung der Straße mit ihren Läden links und rechts. (Nach dem Vorbilde der Rialtobrücke wurde die Fleischbrücke in Nürnberg gebaut.)

Die Verwendung des Eisens als Brückenbaustoff ergab technisch wie künstlerisch eine Fülle neuer Lösungen der Aufgabe, einen gegebenen Raum zu überbrücken. Die Zahl der Pfeiler kann verringert, die Spannweite der Brücken erweitert, die Auflager und Widerlager können, wie bei allen Eisenkonstruktionen, aus Pfeilern zu stabartigen Stützen und Streben werden. Gerade im Brückenbau hat die Eisenarchitektur eine Reihe ihrer glänzendsten Leistungen vollbracht. Die älteren Eisenbauten erinnern noch an den engmaschigen Fachwerkverband der Holzbrücken. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts herrscht aber das Bestreben, Brücken aus möglichst einfachen Dreiecksverstrebrungen zu konstruieren, so daß für den Anblick ein weitmaschiges leichtes Gebilde geschwungener und gerader, sich vielfach begegnender und schneidender Linien entsteht.

Die Form der Brücke wird bestimmt durch das Verhältnis der Eisenträger zum Ober- und Untergurt und zur Brückenbahn. Bei Steinbrücken liegt der tragende Bogen unter der Brückenbahn, bei den eisernen befindet er sich oft über ihr, die Fahrbahn kann aber auch das Trägerwerk durchschneiden. Der Reichtum gerader und krummer Linien wird noch erhöht, wenn die die Brückenbahn seitlich begleitenden — in Wirklichkeit sie tragenden — Gerüste über ihr durch eine lockere, wagerechte Verbindung, den Windverband, verknüpft werden. Nach ihrer verschiedenen Gestalt empfinden wir die Kurven der Bogen als in verschiedenem Tempo bewegt. Flache, dicke Bogen scheinen von Ufer zu Ufer zu schleichen (Hamburg-Harburger Eisenbahnbrücke), solche von schlankerer und steilerer Gestalt eilen dahin, und der Eindruck kann sich bis zu wohliger Empfindung eines leichten Gleitens steigern (wie bei Müller-Breslaus Kaisersteg in Oberschönweide bei Berlin, Abb. 46 A u. B).

Zeigt so die Außenansicht der Brücke, wie die tragenden Kräfte, in den Bogen verkörpert, sich von Stütze zu Stütze bewegen, so bietet die Innenansicht der Fahrbahn ein ganz anderes Bild. Bei gedeckten Holzbrücken sieht das in der Richtung des Brückenweges blickende Auge in einen holzverschaltten Gang hinein, auf Steinbrücken erblickt es die in der Mitte sich sanft hebende Bahn zwischen den Brüstungen aus anstehendem massigen Steinmaterial oder Budenreihen. Auf Eisenbrücken bewegt man sich in einem umgitterten Gehraum, der auch eine durchbrochene Decke in dem Windverbande besitzen kann. Die Bogen links und rechts begleiten mit ihrem Auf

und Ab den Schritt und regeln das Tempo, die die Brückenpfeiler nach oben fortsetzenden senkrechten Gitterträger sind — gleich Säulen oder Pfeilern eines Ganges — an den Hauptetappen des Weges aufgestellt. Das beste Beispiel für eine nur in Eisen mögliche Brückenkonstruktion bietet die Talbrücke bei Müngsten. Das offene Gerüst der Fahrbahn wird getragen durch ein einziges zu ihrer Höhe aufgewölbtes Bogengerüst. Mit dem geringsten Materialaufwande ist hier die größte Tragfähigkeit erreicht; dem Auge zeigt die Brücke nur ein System von Kraftlinien, das sich zwischen bestimmten Punkten spannt. Die ganze Mannigfaltigkeit perspektivischer Verschiebungen im Gewirr der Eisenstäbe gibt ein Blick auf die Fahrbahn der Firth of Forth-Brücke.

Die Besprechung von Treppen und Brücken war nicht möglich, ohne neben der Wirkung, die im Betreten und Beschreiten fühlbar wird, auch den künstlerischen Eindruck zu berücksichtigen, den diese architektonischen Gebilde allein auf das Auge des sie von außen Betrachtenden machen. Damit haben wir aber schon an eine die Raumbildung ergänzende, ja von ihr untrennbare weitere Aufgabe architektonischer Gestaltung gerührt: an die *Flächengliederung*.

## II. Fläche.

**I. Raum und Fläche.** Ein Raum wird gebildet durch Setzen von Raumbegrenzungen. Ein Spielfeld läßt sich durch Punkte oder auf dem Boden gezogene Linien zur Genüge abgrenzen, ein Gebäude dagegen besteht für uns aus dem Innenraum bzw. den Innenräumen und ihrer Schale, ihrem „Gehäuse“.

An den raumabschließenden Flächen ist nun aber die Behandlung der Außenseiten, der *Fassaden*, architektonisch wichtiger als die der Innenseiten. Fußboden, Wände und Decken fallen, soweit es sich nicht um ihre Konstruktion handelt, in das Gebiet der dekorativen Künste, der Innenausstattung. Dagegen tritt die Gliederung der Außenhaut des Bauwerkes als ergänzende architektonische Aufgabe neben die der Raumgestaltung. Und entsprechend diesen auf verschiedene Ziele gerichteten Tätigkeiten des Architekten ergänzen sich auch im künstlerischen Genuß einer architektonischen Schöpfung Raumeindruck und Flächenwirkung.

Den Raum erleben wir, wenn wir das Bauwerk betreten, in das Gebäude hineingehen, die Fassade sehen wir von außen an. Und zwar betrachten wir sie erstens auf ihr Verhältnis zu den Räumlichkeiten hin, die hinter ihr liegen — erst eine Außenwand, die auf einen Raum hinter ihr hinweist, läßt sich als eine *Fassade* ansprechen —, zweitens fallen uns die verschiedenen künstlerischen Mittel auf, mit denen die Fläche gegliedert ist,

drittens beobachten wir die Prinzipien der Anordnung gliedernder Elemente und sehen schließlich, wie die Gliederung nach verschiedenen Richtungen sich ausbreitet.

Versucht man die Mannigfaltigkeit von Behandlungsmöglichkeiten einer architektonischen Fläche nach sachlichen Gesichtspunkten zu ordnen, so darf man nicht vergessen, daß in Wirklichkeit die hier unterschiedenen Prinzipien, Mittel, Richtungen der Flächengliederung sich miteinander verbinden, daß eine Fassade zugleich in senkrechter und in wagerechter Richtung komponiert sein, neben plastischen auch malerische Elemente aufweisen kann. Auch hier reißt der Versuch einer analysierenden Beschreibung auseinander, was sowohl in der schöpferischen Tätigkeit des Architekten als auch im Erlebnis des Genießenden eng verbunden erscheint.

Um ein Gebilde von Menschenhand zu einem Werk der Architektur zu machen, ist es unbedingt nötig, daß es einen Raum enthält, keineswegs aber, daß es gegliederte Fassaden besitzt. Es gibt Meisterwerke der Baukunst, die ausschließlich als Innenräume sich aussprechen, weil sie von allen Seiten eingebaut sind. So war das Pantheon wahrscheinlich rings von Gebäuden umgeben, und auch die als Tempelfassade gebildete Stirnseite dieses Rundbaues hat keinen dem Innenbau auch nur annähernd gleichen Wert und steht mit ihm in keinem künstlerischen Zusammenhang (Abb. 5). Das Mittelalter kannte noch nicht den Wahn der Gegenwart, daß ein Gebäude, um als Monumentalbau zu gelten, auf allen Seiten freistehen bzw. freigelegt werden müsse. Platz- und Sparsamkeitsrücksichten nötigten dazu, Kirchen, Rathäuser auf einer oder auf mehreren Seiten einzubauen und Geld und künstlerische Kraft der Innenausstattung sowie einigen wenigen, den zuführenden Straßen zugekehrten Schauseiten vorzubehalten. Die architektonische Gesinnung weiter Zeiträume wird dadurch gekennzeichnet, ob Außenbau oder Innenbau vorwiegt, oder Raum- und Flächengestaltung sich das Gleichgewicht halten. Man denke an das antike Wohnhaus, das alle künstlerischen Wirkungen im Innern entfaltet, an das Haus der deutschen Renaissance, dessen architektonische Akzente durchaus in der Fassade liegen, oder schließlich an das harmonische Sichentsprechen von Innen und Außen im italienischen Renaissancepalast. Eine Architektur, die von Raumideen ausgeht, kommt zum Raumstil, wie z. B. die romanische; eine Architektur, die von Fassadengedanken beherrscht ist, wie die deutsche um 1870, zum Dekorationsstil. Wenn ein Gebäude aber seine Außenseiten zeigt, und unter ihnen vor allem die hauptsächlich in Betracht kommende Eingangsseite, so fragt es sich, in welchem Verhältnis dieses Flächengebilde draußen zum Raumgebilde drinnen steht, wie es in der architektonischen Gliederung seiner Aufgabe gerecht wird, zwischen dem geschlossenen Kern des Bauwerkes und der offenen Umwelt zu vermitteln.

2. **Aufgaben der Flächengliederung.** Die Fassade hat eine doppelte Funktion: erstens soll sie ein sichtbarer Ausdruck der Räume hinter ihr, zweitens ein Schmuck des Gebäudes sein. Diese zwiefache Bestimmung wird sich auch in einer doppelten Weise der Gliederung aussprechen. Als *konstruktive* Gliederung bezeichnen wir eine in mehr oder weniger strenger Abhängigkeit vom Innenbau oder Aufbau stehende Flächenkomposition (z. B. beim Fachwerkhaus oder durch Pilaster und Halbsäulen gegliederten Fassaden), als *dekorative* Flächengliederung dagegen jenes Fassadensystem, das in seinen Schmuckformen ein von der architektonischen Welt hinter ihr unabhängiges Dasein führt. Einem reifen architektonischen Willen wird schließlich gelingen, beide Möglichkeiten zu verbinden, Fassaden zu schaffen, deren Gliederung sowohl die Kompositionen des Innenbaues ablesen läßt, als auch von dekorativer Wirkung ist.

a) **Konstruktive Flächengliederung.** Der Zentralbau, wie ihn z. B. die Baptisterien von Pisa und Florenz in reinster Ausprägung zeigen, besitzt keine Fassade als flächenhaften Ausdruck seiner Raumgestaltung; bei polygonalem Grundriß zeigt sich ringsherum eine Anzahl gleichwertiger Fronten. Unter ihnen sagen die Eingangsseiten über die Konstruktion des Innenraumes nicht mehr aus als die geschlossenen Seiten, ist es doch bei einem Zentralbau gleichgültig, von welcher Seite man ihn betritt. Bramantes Entwurf für St. Peter sah Eingänge an den vier Kreuzesarmen vor (Fig. 5). Auf die Raumform eines Zentralbaues weist einzig die gewölbte Fläche der Kuppel über ihm hin. Das Langhaus dagegen als Gehraum wird diejenige seiner Schmalseiten, an der es betreten werden soll, als Hauptfront ausbilden und ihr die Längsseiten unterordnen. Der griechische Tempel betont die Eingangs- und Hinterseite durch die Giebfelder und läßt sie dadurch auch dann als Hauptfronten erkennbar bleiben, wenn ringsherum geführte Säulenstellungen die vier Außenseiten im übrigen völlig gleichmäßig gliedern und die Eintrittsstelle verstecken (Abb. 1). Verbirgt also der Tempel unter dekorativen Baugliedern, den Säulen, die Innengestaltung fast ganz, so ist die Fassade der altchristlichen Basilika zwar ärmlich im Schmuck, läßt aber die Konstruktion der Räume hinter ihr, das überhöhte Mittelschiff und die niedrigen Seitenschiffe, deutlich ablesen (Abb. 6). An den Seitenflächen deuten Blendarkaden die bogentragenden Säulen des Inneren an. Die flachen bandartigen Lisenen und die Rundbogenfriese überziehen die romanischen Kirchenfassaden (Beispiel Abb. 9) mit einem Netz konstruktiver Linien. Der streng logische Gerüststil der Gotik spricht das Wesen des Innenbaus im Außenbau klar aus. Den Schiffen entsprechen an der Turmfront Tore, den Pfeilern im Innern die Strebepfeiler an den Kirchenflanken draußen, dem lichten Raum zwischen den Stützen im Raume die Fenster in den Flächen. (Vgl. Fassaden von Reims [Abb. 12], Straßburg, Köln.) Auch die italienische Renaissance verlangte von ihren Palastfassaden, daß sie der

organische Flächen Ausdruck für die Raumbildung seien. Die Regelmäßigkeit des Grundrisses spiegelt sich in der Regelmäßigkeit des Aufrisses wider. Dem Grundsatz, durch das Innen das Außen, von der Raumgliederung die Flächengliederung bestimmen zu lassen, folgt am unbefangenen der englische Landhausbau. Hier begegnen sich die Neigung des Engländers, sich nach außen abzuschließen, das Leben der Familie nach Möglichkeit fremden Blicken zu entziehen, und das architektonische Wollen, von innen nach außen zu bauen. Was freilich beim Landhaus möglich ist, läßt sich beim repräsentativen Monumentalbau, ja schon beim Stadthause nicht immer durchführen. Hier herrschen andere, mit Größe und Bedeutung eines Baues an Strenge immer zunehmende Gesetze. Der Architekt kann z. B. bei einem Rathaus oder Justizpalast wohl den Hauptraum oder das Vestibül oder die Treppe oder eine Reihe von Verwaltungsräumen durch Fenstereinteilung, Turm, Kuppel usw. hervorheben, aber nicht mehr dem Grundriß bis in die Einzelheiten folgen. Zwischen Fassadengestaltung und Innenräumen wird stets ein Kompromiß geschlossen, der sich beim Landhaus mehr zugunsten des Grundrisses, beim Stadthaus mehr zugunsten der Fassade entscheidet. In einer Stadthausfassade läßt sich nicht jedem Raume ein ihm in Form und Größe angemessenes Fenster geben, ja man ist sogar gezwungen, innerhalb gewisser Grenzen den Grundriß nach dem Äußeren zu modifizieren, so z. B. bei jedem symmetrischen Bau.

Ganz neue Möglichkeiten der konstruktiven Flächengliederung schuf die Anwendung des Eisens. Die durchgehenden Pilaster an der Fassade des Warenhauses Wertheim (Abb. 41 u. 42), zwischen denen als wagerechte Gliederungen nur Eisenträger laufen, als Füllungen nur Schaufenster stehen, zeigen, daß hinter dieser Front kein Etagenhaus liegt, sondern ein Hallenraum mit leichten Horizontal-Galerien. An demselben Bau läßt sich aber die Entwicklung der modernen Eisen-Stein-Architektur von der konstruktiven Fassadengliederung zu einer Verbindung konstruktiver und dekorativer Elemente in der Flächenbehandlung verfolgen: die neue, dem Leipziger Platz zugekehrte Eckfassade verbirgt hinter Arkaden die Schaufenster und einen der Haupteingänge. Wie bei Rathäusern der Gotik und Renaissance (z. B. Bremen, Braunschweig [Abb. 23], Vicenza [Abb. 20], Padua) ist dem Gebäudekern ein dekorativer Laubengang vorgelegt.

b) **Dekorative Flächengliederung.** Die Fassade der Renaissancekirche in Italien entspricht nicht, wie die der Basilika, dem wirklichen Durchschnitt des Langhauses, sie ist vielmehr eine vorgeschobene Dekoration, die beliebig über die Dächer des Hauptschiffes und der Nebenschiffe herausragt. Diese überstehenden Seitenteile werden seit Albertis Fassade von S. Maria Novella (in Florenz) durch Voluten links und rechts miteinander verbunden. Die Langseiten — soweit solche bei der Gewöhnung, Kirchen einzubauen, überhaupt sichtbar sind — werden fast ganz vernachlässigt und höchstens durch flache

Pilaster gegliedert (so z. B. San Lorenzo in Florenz). Im Barock setzt man dem Langhausbau Fassaden vor, deren Gliederung eine vollkommen selbständige, vom Innenbau unabhängige ist (Abb. 17). Ihre künstlerische Wirkung beruht nicht auf dem organischen Zusammenhang mit der Raumarchitektur, sondern auf der dekorativen Verteilung von Massen, Licht und Schatten und auf der Schönheit der Einzelformen. Die Fassade von St. Peter (Abb. 16) hat konstruktiv mit dem Kircheninnern nichts zu tun, sondern nur mit der Vorhalle. Die barocken, rein dekorativen Fassaden sind wie die Kulissen im Theater ausschließlich für die Ansicht von vorn berechnet. Geht man um die Kirchen des Barockstiles herum, so sieht man die Fassaden über den eigentlichen Bau hinaus in die Luft ragen als statuenbekrönte Freimauern. (Eine Scheinfassade dieser Art, also eine dekorativ gegliederte Fläche, teilweise ohne Räumlichkeiten dahinter, verdeckt den Innenbau des Maximilianeums in München. Der eigentliche Bau ist viel kürzer als die Fassade.) Auch die Fassaden deutscher Renaissancebauten erfüllen vorwiegend eine dekorative Aufgabe. Grundriß und konstruktive Gliederung der Innenräume halten noch lange am gotischen Herkommen fest. Dafür schmücken sich die Flächen mit dekorativen Motiven der italienischen, französischen und niederländischen Renaissance. Die Fassade wird manchmal zu einer Leistung der Steinmetzkunst, hinter der die Architektur fast völlig zurücktritt. Der Heidelberger Schloßbau (Abb. 28) mit der berühmtesten deutschen Renaissancefassade des Otto-Heinrichbaus erhebt sich auf dem unregelmäßigen Grundriß der alten Burganlagen. Ruhiger und organischer gliedern sich die späteren Fassaden der Bauten von Elias Holl in Augsburg, das Hochzeitshaus in Hameln, Schloß Aschaffenburg, Rathaus von Nürnberg. In Frankreich bildet sich besonders die Dekoration der Dachteile, Giebel, Schornsteine, Fenster, Türme aus (z. B. Schloß Chantilly, Ecouen, Fontainebleau).

3. Mittel der Flächengliederung. Um eine architektonische Fläche zu gliedern, stehen dem Baumeister im wesentlichen zwei Wege offen. Einerseits kann er die an die Fläche gebundenen Mittel der Malerei und der Zeichnung anwenden — malerische Gliederung —, andererseits sich der aus der Fläche heraustretenden Plastik bedienen. Dabei ist zu bedenken, daß Malerisch sich nicht mit Farbig deckt. Eine Fassade mit eingeritzter, ornamentaler, einfarbiger Dekoration ist malerisch gegliedert — die Polychromie des antiken Tempels steht durchaus im Dienst der plastischen Flächengliederung, da sie die körperhafte Wirkung der Bauteile unterstützt, nicht aber einen selbständigen koloristischen Wert hat oder gar eine naturalistische Bemalung ist. Andererseits heißt: plastisch gegliedert nicht etwa nur: mit Statuen geschmückt. Alles Vor- und Zurücktreten von Bauteilen innerhalb der Gesamtfläche dient ihrer plastischen Gliederung.

a) **Malerische Gliederung.** Die primitivste Art der malerischen Wandbehandlung ist der farbige Anstrich. So setzen sich an niederdeutschen Bauern- und Fischerhäusern die einzelnen Fassadenteile: Sockel, Fenster, Türen, durch verschiedenfarbigen Anstrich gegeneinander ab. Holzwerk erhält eine andere Farbe als der Kalkverputz, Fensterläden kontrastieren koloristisch mit der Wand und dem hölzernen Sprossenwerk des Fensters und der Türen. Die vornehmste Art der Fassadenmalerei ist natürlich der Schmuck mit Fresken. Reste alter Freskenbemalung sind noch in Süddeutschland und in Oberitalien vielfach erhalten. Der Bemalung am nächsten steht die koloristische Flächengliederung mit verschiedenfarbigen Steinen. Romanische Kirchen im Norden lassen Schichten aus rotem und weißem Sandstein abwechseln, in Italien bedient man sich verschiedenfarbiger Marmorlagen. (Beispiele in Venedig, Florenz, Como u. a. a. O.) Das obere, bis auf die großen Fensteröffnungen geschlossene Stockwerk des Dogenpalastes verliert an Schwere scheinbar durch die rotweiße geometrische Flächenmusterung, die sich wie ein Teppich über die Fassaden breitet (Abb. 37). Die schönste und teuerste Methode der Flächenbehandlung mit buntem Steinmaterial ist die Inkrustation, d. h. das Belegen des rohen Mauerwerks mit Platten aus edlen Steinsorten. Neben den ernsten schwarzweiß gehaltenen Marmorfassaden des Baptisteriums in Florenz und der Kirche S. Miniato (Florenz) wirken die bunten Fassaden venezianischer Kirchen (Dom von S. Marco, S. Maria dei Miracoli, Palazzo Dario, Abb. 25) heiter und festlich. Bunte Majoliken — zum Teil mit figürlichen Darstellungen, wie z. B. die Arbeiten der Robbia-Familie — und farbige Ziegel werden in Ober- und Mittelitalien zum Schmuck der Türme, Friese, Bogenfelder über Fenstern und Türen verwendet. Auch die Fassadenkomposition mit Hilfe eingeritzter Linien und das Überspinnen weiter Flächen mit erhabener Ornamentik, wie es der Orient kennt (z. B. Mschatta-Fassade im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin), ist als malerische Gliederung zu bezeichnen, erblickt das Auge diese Linien und geometrischen Muster doch nur als dunkle Linien auf hellerem Grunde, nicht aber als körperlich aus der Fläche heraustretende oder tief in sie einschneidende Formen. Das ursprünglich orientalische Motiv der Flächengliederung durch in den Bewurf eingeritzte Linienzüge hat die moderne Architektur wiederbelebt, z. B. an den von Dietz gebauten Giselasälen in Florisdorf bei Wien. Die plastische Flächengliederung, die mehr aus dem Geiste einer mit körperlichen Massen arbeitenden Kunst entspringt als die malerische, hat daher auch eine reichere Entwicklung durchgemacht als jene.

b) **Plastische Flächengliederung.** Aus dem unendlichen Reichtum plastischer Gliederungsmotive lassen sich nur einige historisch wichtige und typische herausgreifen und kurz beschreiben. Dabei wird man den natür-



lichen Weg von vorgetäuschter Plastik zu wirklicher und innerhalb der letzten von der Flachplastik zur Hochplastik gehen. Farben, in erster Linie die vortretenden (rot und gelb) und die zurücktretenden (blau und grün), verwendet man nur da zur Fassadengliederung, wo die plastische Wirkung architektonischer Formen unterstützt oder auf einer an sich glatten Fläche vorgetäuscht werden soll. Das erste ist der Fall am griechischen Tempel, für die zweite Art der Farbenbenutzung bieten die Theaterkulissen Beispiele und die mit einer Scheinarchitektur bemalten Fassaden, in Deutschland z. B. die Fassade der Residenz in München.

Unvergleichlich wichtiger als die vorgetäuschte Plastik solcher Fassaden sind die Gliederungsmöglichkeiten in wirklicher, körperlicher Plastik, die nicht nur an den Gesichtssinn, sondern auch an den Tastsinn sich wenden. Der einfachste Fall ist der, daß die Oberfläche der Außenwand selbst an verschiedenen Stellen plastisch verschieden behandelt wird, d. h. rauhere und glattere Partien aufweist. So läßt man beim florentinischen Burgenbau des Mittelalters die Vorderseite der Quadern roh und fügt sie mit scharf behauenen Kanten neben- und übereinander (Abb. 24). Dadurch entsteht die „Rustica“, die, an Palastbauten beibehalten, allmählich zu einem architektonischen Merkmal der öffentlichen und der Adelsgebäude wurde. Die Renaissance sieht in ihr eines der ernstesten Mittel plastischer Flächengliederung (Palazzo Pitti in Florenz). Zu voller Wirkung gelangte die Rustica aber erst, als man sie mit dem glatten Quaderbau verband, die Fassaden durch Abstufungen in der Rauigkeit der Quaderschichten gliederte. Dann bleibt der Rusticabau entweder dem Erdgeschoß vorbehalten, um als derber Sockel den übrigen Geschossen zu dienen, die dann glatte Quadermauern (Palazzo Riccardi) oder Verputz zeigen (Palazzo Pazzi), oder die Rustica wird zur Einfassung der Fassadenecken und der Portale benutzt (z. B. Palazzo Pandolfini in Florenz). Ein Mißverständnis des Namens ließ im Barock die nur für ernste, eigentlich nur für festungsähnliche Bauten geeignete Rustica für heitere ländliche Gebäude und Gartenarchitekturen anwenden. Der Gegensatz zwischen kräftigem Rustica- und glattem Quaderbau ist besonders eindringlich und bewußt als künstlerisches Wirkungsmittel benutzt in dem Nebeneinander von Zecca und Markusbibliothek in Venedig.

Handelt es sich nicht darum, die Außenhaut des Gebäudes durch Rauigkeitsgrade, sondern durch plastische Formen zu gliedern, so kann man nach zwei verschiedenen Grundsätzen verfahren. Entweder schneidet man tief in die Fläche hinein, oder man setzt auf. Die erste Art entspricht der Bildhauerei in Holz und Stein, bei der weggenommen wird, die zweite Art erinnert an das Modellieren in Ton, bei der man hinzufügt. Erhabene plastische Gliederung kennt z. B. der Barock (Streben, Säulen), vertiefte Plastik der romanische Stil, der seine Türen und Fenster in die dicken Mauern mit Abschragung der Wandungen nach innen hineinschneidet. Der gotische Stil

steht etwa in der Mitte, da er beide Methoden anwendet. In Wirklichkeit kommen meistens Verbindungen beider Gestaltungsprinzipien vor; man kann im Einzelfalle nur fragen, welche Methode der Flächengliederung vorherrscht.

Die Außenseiten romanischer Kirchen haben neben den genannten tiefliegenden Fenstern und Türen nur flache Gliederungen: bandartige, senkrecht laufende Streifen (Lisenen) und flache wagerechte Rundbogenfriese. (Vgl. Dom zu Limburg, Abb. 8, Kirche zu Maursmünster, Abb. 9.) Um so kräftiger ist die Plastik der gotischen Fassaden. Vor die fast ganz in Glasfenster aufgelösten Wände treten die Strebepfeiler, von ihnen spannen sich die Strebobogen nach dem Dach, Wimperge über Türen und Fenstern treten frei vor die Wand, und ein ganzes Heer von Statuen füllt die Laibungen und Giebfelder der Portale, die Nischen der Galerien und die Spitztürmchen. (Vgl. Reims [Abb. 12], Straßburg u. a. m., Rathaus in Braunschweig [Abb. 23].) Kriechblätter und Krabben heften sich schließlich an alle architektonischen Einzelformen und überziehen den Bau wie die Muscheln den Schiffskiel. Renaissance und Barock beleben die Formenwelt der Antike zur plastischen Gliederung ihrer Kirchen- und Palastfassaden. Vortretende Teile: Säulen, Pfeiler, Giebel, Fensterbänke, Gebälke und Gesimse, wechseln ab mit zurücktretenden: Nischen, Fenster- und Türöffnungen, viereckigen vertieften Feldern usw. Die gesamte Fläche löst sich auf in ein mehr oder weniger hohes, schattenreiches Relief. Läßt die Renaissance immer noch die eigentliche Außenwand als Grundfläche zwischen den plastischen Elementen erscheinen und durchfühlen, so kann sich der Barock nicht genug tun in der Zerstörung alles Flächigen. Dieser durchaus plastisch empfindende Stil (Michelangelo wird als sein „Vater“ bezeichnet) liebt alles greifbar Plastische, das Runde, Schwellende, Sichvorwölbende und Sicheinziehende, wie stark ausladende Gesimse, Fenster- und Türgiebel, Nischen mit Statuen usf. Der Wölbungsschatten der Nischen, die Schlagschatten aller vorspringenden Teile, doppelt scharf in der südlichen Sonne, gliedern die Wand in helle und dunkle Partien. (St. Peter [Abb. 15], Il Gesù [Abb. 17], Louvre [Abb. 18].) Die Rückkehr zum flacheren Relief bringt dann der Rokokostil (Abb. 29), das Empire liebt die antikisierenden ganz flachen Formen, wie Pilaster- und Mauersäulen (Wittumspalais in Weimar [Abb. 30]). Im Rokoko legt sich ein Rahmenwerk leichter Stuckornamente um die zahlreichen und weiten Wandöffnungen, an Stelle der schattenden Gesimse treten glatte Bänder, die Fläche zerfällt in offene oder mit Glas gefüllte Felder und ihre Umrahmungen. Hatte der gotische Stil feste Rahmen bei leichten Füllungen, schuf die Renaissance ein harmonisches Gleichgewicht zwischen füllenden und rahmenden Elementen, so vernachlässigte der Barock das Rahmenwerk zugunsten der überall vorquellenden Masse, während der Rokokostil schließlich leichte Füllungen mit leichten Rahmen umgab. Der moderne

Eisenbau steht mit seiner Wandgliederung vermittelt einer Aufreihung durchlaufender Stützen, zwischen die das Glas als füllender Stoff tritt, der Gotik am nächsten (Haus Wertheim [Bild 41]).

Zur plastischen Flächengliederung gehört schließlich auch jede Art erhabenen *Ornamentes* in Stein oder Stuck. Das Ornament, das als dekorative Kleinplastik sich den monumentaleren Elementen zugesellt, hat zwar innerhalb des Baues keinerlei tektonische Aufgaben: es trägt weder, noch lastet es, von ihm wird keine Krafterleistung verlangt, und es beansprucht keinen Kraftaufwand zu seinem Dasein. Es ist aber Ausdruck desselben Gestaltungswillens, dem das ganze Gebäude Form und Haltung verdankt, an sich also ein durchaus organisches architektonisches Produkt.

Die Bauornamentik dient zwar mannigfachen Zwecken, hat aber gegenüber den eigentlich funktionellen Gliedern nur ein beschränktes Wirkungsfeld. In erster Linie sollen Ornamente natürlich schmücken, über diese rein dekorative Aufgabe hinaus sind sie aber bedeutsam, indem sie die charakteristischen Funktionen verschiedener Bauteile unterstreichen, das Fußen, Stützen, Tragen, Lasten, Krönen betonen. Das kann das Ornament leisten durch Veranschaulichung dieser architektonischen Kräfte in seinen Formen. So bildet die Ornamentik eine schmückende und zugleich bezeichnende Hülle der Gelenke des Baukörpers. — Wichtiger aber als der Sinn des Ornaments im Einzelfalle ist, daß alle Bauornamentik zur künstlerischen Wirkung nur im Gegensatz zu ornamentfreien Zonen gelangt. Erst aus diesem Kontrast schöpft das Ornament seine Schönheit. Es gibt unzählige Lösungen der Aufgabe, die Ornamente über die Gesamtfläche eines Gebäudes zu verteilen und in ein wohltuendes Verhältnis zu den ungeschmückten Wandpartien zu bringen. Gleich den Blüten der Pflanzen steigen alle Ornamente gerne nach oben (Gesimsschmuck des antiken Tempels, Kreuzblumen und Krabben gotischer Bauten, die spitzenartigen Dachornamente an gotischen Palästen in Venedig, z. B. Dogenpalast und Cad'oro).

Ornamentzonen kontrastieren mit ornamentleeren Flächen über oder unter ihnen (z. B. Mausoleum von Halikarnaß), oder es sammelt sich die Bauornamentik auf gewissen wichtigen Punkten. Die Frührenaissance in Italien konzentriert den ornamentalen Schmuck z. B. gerne auf Portale, Fensterbekrönungen u. dgl.

Hat der Architekt sich für eine vorwiegend konstruktive oder eine in erster Linie dekorative Flächengestaltung entschlossen und weiß er, ob er diese Aufgabe mit malerischen oder plastischen Mitteln lösen will, so steht er vor der schwierigen künstlerischen Frage der Anordnung der Fassadengliederung. Das Problem ist ein doppeltes: einerseits gilt es, sich für eine der Hauptteilungen: Reihung oder Gruppierung zu entscheiden, andererseits, die gliedernden Elemente in bestimmten Hauptrichtungen: wagerecht oder senkrecht anzuordnen.

#### 4. Anordnung der Flächengliederung.

a) **Hauptteilungen.** Wir vermeiden im folgenden absichtlich die auch in der Architektur gebräuchlichen Begriffe einer metrischen Teilung (Reihung) und einer rhythmischen Teilung (Gruppierung), da diese Ausdrücke wegen ihrer Vieldeutigkeit und ihrer Herübernahme aus dem Gebiete der Zeitkünste zu Mißverständnissen Anlaß geben können.

Die regelmäßige Wiederkehr gleicher Elemente — malerischer oder plastischer Natur — auf der Fläche nennen wir *Reihung*. Reihung besteht also in einer Folge nebengeordneter Teile. Wir beurteilen sie als angenehm nach dem Vorbilde ähnlicher, aber in der Zeit sich abspielender Erscheinungen in unserem körperlichen Dasein. Atmen und Gehen, Herzschlag und Pulsschlag sind Vorgänge, die in einer regelmäßigen Wiederkehr untereinander gleicher Teilerlebnisse bestehen. Ihnen scheint uns die Reihung im Raume der Wirkung nach zu entsprechen. Und zwar beleben wir sie nicht nur im allgemeinen nach Analogie unserer Körperlichkeit, sondern wir empfinden die verschiedenen Arten der Reihung als verschieden ausdrucksvoll. Eine enge Reihung wirkt ernst, eine lockere heiter. Für diesen rein ästhetischen Eindruck ist die Tatsache belanglos, daß z. B. die enge Fensterreihung beim Stadthaus in erster Linie von praktischen Erwägungen bedingt ist: weil nämlich in den Straßen ohnehin weniger Licht ist als draußen auf dem Lande, weil ferner beim eingebauten Haus höchstens zwei Außenseiten als Lichtquellen in Betracht kommen, und man schließlich die Zimmer möglichst tief macht, um bei der Kostbarkeit der Straßenfront den Bauplatz auszunutzen.

Die *Gruppierung* bedeutet der Reihung gegenüber das höhere Anordnungsprinzip, da sie an Stelle der Nebenordnung die Unterordnung setzt und die Vielheit der Elemente zur Einheit zusammenfaßt. Die Entwicklung geht aber im organischen wie im künstlerischen Leben den Weg von der Koordination zur Subordination.

Der einfachste Fall der Gruppierung ist die symmetrische Anordnung. Wir unterscheiden erstens eine bilaterale Symmetrie, bei der gleiche Elemente, rechts und links von einer senkrechten Symmetrieachse, sich entsprechen wie Bild und Spiegelbild, zweitens die radiale Symmetrie, bei der gleiche Formen in gleichen Abständen von einem Symmetriemittelpunkte radial angeordnet sind. Seitlich-symmetrisch zu einer senkrechten Mittellinie sind z. B. die Glieder unseres Körpers verteilt: Beine, Arme, Augen, Ohren, radial-symmetrisch ist der Bau zahlloser niederer Lebewesen, bei Pflanzen die Stellung der Staubgefäße um den Stempel u. a. m. Weil wir die Symmetrie als ein Merkmal organischen Daseins kennen, Asymmetrie als Störung der normalen Konstitution empfinden, drückt auch die Symmetrie am Bauwerk Organisiertheit, die zerstörte Symmetrie Mangel an

Organisiertheit aus. Dazu kommt noch ein anderes: die symmetrische Anordnung entspricht der Gleichgewichtslage: uns scheinen symmetrische Formen einander das Gleichgewicht zu halten, unsymmetrische auf eine Störung des Gleichgewichts, auf ein Zuviel hier, ein Zuwenig dort hinzuweisen. Damit erhalten beide Anordnungsmöglichkeiten aber auch bestimmte Gefühlsbetonungen: die Gleichgewichtslage stimmt behaglich, beruhigend, die Ungleichgewichtslage unbehaglich, beunruhigend, sie scheint nach einem Ausgleich zu verlangen. Wo dieser nicht in irgendeiner Weise geboten wird, werden wir das Gefühl der Unbefriedigung nicht los. Dabei verlangt aber das Auge nicht etwa mathematisch gleiche Formen links und rechts, sondern nur etwas in seiner Wirkung auf die Anschauung Gleichartiges. Also z. B. in den Ecken des Tempelgiebelfeldes menschliche Figuren, von denen sich aber die eine von der andern in Lage, Beschäftigung, Geschlecht usw. unterscheiden kann. Die Gleichgewichtsforderung läßt der künstlerischen Freiheit Spielraum genug, und es kann ja auch gerade die Störung der Balance und ihre aufregende Wirkung ein künstlerisches Ziel sein.

Die Bevorzugung der Reihung als Teilungsprinzip oder die der Gruppierung ist ein Unterscheidungsmerkmal architektonischer Schöpfungen an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten. Der Palast der Frührenaissance in Florenz und Rom reiht seine Fenster (Palazzo Medici oder Palazzo Venezia in Rom), wie der antike Tempel die Säulen, Venedig dagegen ist die Heimat des Gruppierens. Hier, im Palazzo Dario z. B. (Abb. 25), trennt eine senkrechte, zwischen dem dritten und vierten Fenster laufende Achse das Haus in Raumgruppen und die Fassade in Fenstergruppen. Die drei Fenster links liegen unten vor der Eingangshalle, oben vor den Hauptsäulen; der geschlossene Wandteil mit den beiden Fenstern rechts und links in jedem Stockwerk hat zwei Reihen von Nebenräumen hinter sich. So besteht die Flächengliederung in einer Doppelgruppe von Fenstern.

Wie der venezianische Privatpalast vom florentinischen Palazzo, so unterscheidet sich der Barock- vom Renaissancestil: statt der Reihung flächengliedernder Elemente bringt er ihre Gruppierung. Diese kann auf verschiedenste Weise erfolgen. So werden z. B. mehrere Fenster unter einen gemeinsamen Entlastungsbogen gestellt und dadurch zu einer Fenstergruppe zusammengekuppelt, oder sie rücken gegen die Mitte des Baues hin näher zusammen, oder die gesamte Fläche erhält eine starke Betonung der senkrechten Mittelachse, indem sich nach ihr hin alle Effekte steigern: das Portal beherrscht das Erdgeschoß, der Balkon den „piano nobile“ und das Wappen ein reicher gestaltetes Mittelfenster (z. B. Palazzo Farnese in Rom). In strenger seitlicher Symmetrie gliedert sich die Fassade des Uhrpavillons am Louvre (Abb. 18), in der ein besonders durchgebildeter Mittelstreifen links und rechts von zwei unter sich gleichen Seitenstreifen begleitet wird. Mit dieser alle Wirkungen zur Mitte hin steigern den Barockgruppierung

vergleiche man die schlichte Art, in der der romanische Profanbau die Fenster auf der Fläche verteilt. Die Gruppierung liegt darin, daß die Fenster, der Abtreppung des Giebels nach oben folgend, in Reihen von fünf, drei, zwei, eins übereinanderstehen.

Die Kirchenfassade kann sich nach dem Prinzip der Reihung gliedern mit Hilfe von Säulenstellungen (z. B. Dom zu Pisa), Blendarkaden u. dgl., oder den Aufbau von der natürlichen Gruppe ausgehen lassen, die das — in der Gotik kreisrunde — Mittelfenster und die drei Türen zu Haupt- und Nebenschiffen abgeben. Die gotische Domfassade verbindet gerne die den Gesamtaufbau der Fläche beherrschende seitliche Symmetrie mit radialer Symmetrie in Einzelheiten, so ordnet sich das Maßwerk der Rose streng radial-symmetrisch (z. B. Reims, Abb. 12). Der Barock betont durch stärkere Plastik, Vervielfachung der Teile, größere Maßstäbe der Einzelformen die senkrechte Mittellinie (vergl. Il Gesù in Rom, Abb. 17).

Schließlich sei darauf hingewiesen, daß eine Gruppierung auf der Fläche möglich ist allein durch Anwendung bestimmter Proportionen. Die Pilaster der Cancelleria-Fassade in Rom folgen sich nicht nach dem Prinzip einfacher Reihung, sondern ihre Abstände sind dem Verhältnis des Goldenen Schnittes, das alle Formen dieses Baues beherrscht, entsprechend bemessen. Der gleiche Grundsatz waltet in senkrechter Richtung, wenn, z. B. im Barockpalast, das Erdgeschoß als Sockelglied gebildet und der die Fassade beherrschende „piano nobile“ durch ein untergeordnetes niedriges Mezzanin (Zwischengeschoß) vom Gesimse getrennt wird. Damit berühren wir schon die Frage der Flächengliederung nach Hauptrichtungen.

b) **Hauptrichtungen.** Wagerecht breitet sich der Erdboden unter unseren Füßen, wagerecht liegt das Meer vor uns. Die wagerechte Lage des Körpers ist für uns die Ruhelage. Senkrecht dagegen zum Boden stehen die Bäume und stehen vor allem wir. Die aufrechte Haltung ist die der Tätigkeit, des Wachseins. Indem die Einnahme der Hauptrichtungen sich erfahrungsgemäß mit bestimmten Situationen deckt, erhalten sie besondere Stimmungswerte. Und zwar haftet an der Wagerechten der Ausdruck des Ruhenden, Festen, Sicherem, Schwergelagerten, die Senkrechte dagegen hat den Stimmungscharakter des Tätigen, Wachen, Leichtsichhaltenden. Jedes Abweichen von der Senkrechten wird empfunden als Zeichen der Unsicherheit, des Schwankens, der Kraftlosigkeit und wirkt beunruhigend, wenn ihm nicht eine Gegenrichtung antwortet. Im Gegensatze zwischen Horizontalismus und Vertikalismus sehen wir aber auch den Unterschied zwischen toter, einzig der Schwerkraft unterworfenen lagernder Materie und der lebendigen Wachstumsrichtung des Organischen.

Die Hauptrichtungen behalten ihren spezifischen Ausdruck auch in der Baukunst. Wenn ein Turm, wie der schiefe Turm in Pisa, von der senk-

rechten Haltung abweicht und sich nach einer Seite neigt, so macht er dauernd einen unbehaglichen, beängstigenden Eindruck, obgleich man weiß, daß seine Konstruktion ihn vor dem Fallen schützt. Der Charakter der Säule als eines straffstehenden, in aufrechter Haltung tragenden Gebildes wird noch verstärkt durch die senkrechte Kannelierung: jede Rille wiederholt in ihrem Gerichtesein das Motiv der ganzen Säule. Dagegen lagert sich die Last des Gebälkes wagerecht über die Schar der Stützen, und die Schrägen der nach oben zusammenlaufenden Giebellinien drücken in vollendeter Weise das Maß an Kraft aus, das zum Halten und Heben des Daches nötig erscheint (Abb. 1). In ähnlicher Weise empfinden wir die leise sich über den Raum einander zuneigenden und im Schlußstein gehaltenen Spitzbogenrippen des gotischen Kirchenschiffes (Abb. 13) als Beugung und Bändigung elastischer Stäbe, die gelöst in die senkrechte Lage zurück-schnellen würden.

Jede der Hauptrichtungen gewinnt ihren besonderen Charakter aber erst ganz neben der entgegengesetzten. Das für unser gesamtes seelisches Leben geltende Kontrastgesetz läßt uns das Kleine als klein nur neben dem Großen, das Zarte als zart nur im Gegensatz zum Derben, die Senkrechte als wahrhaft senkrecht sozusagen nur im Vergleich mit der Wagerechten und umgekehrt empfinden. Die Türme der gotischen Kathedrale erscheinen riesig nur neben den Fialen, die ihre Form in kleinem Maßstabe wiederholen (Abb. 12). In der Architektur erhalten die Richtungen Ausdruckskraft erst im kontrastreichen Gegeneinander.

Alle krummen Linien schließlich, die zahllosen Arten von Bogen, Spiralen, Wellenlinien beurteilen wir als Ausdruck der Bewegtheit, entsprechend den Bewegungen des sich hebenden und senkenden, kreisenden und schwingenden Armes und analog den Beugungen und Drehungen unseres ganzen Leibes. Die Wendeltreppe scheint sich in den Turm hinaufzuschrauben wie der Bohrer in das Holz, der Rundbogen entspricht dem Weg des nach oben, die Nische der Bewegung des nach vorn kreisenden Armes. Vor den geschwungenen Barock- und Rokokofassaden verliert man nicht das Gefühl, als könne die Fläche jeden Augenblick, der Welle gleich, ihre Gestalt verändern.

Es scheint, als ob die Rolle, die Wellenlinie und Spirale in der Ornamentik aller Völker und Zeiten gespielt haben, sich unmittelbar ableiten läßt aus den rhythmischen Bewegungen der tätigen Hand und der ursprünglichen Freude des Menschen an den Empfindungen, die er dabei in Gelenken und Muskeln hat.

Der Architekt bevorzugt als künstlerisches Ausdrucksmittel bald diese, bald jene Hauptrichtung. Im allgemeinen neigt der Süden Europas mehr zur wagerechten, der Norden mehr zur senkrechten Erstreckung seiner Bau-lichkeiten. Die mannigfachen Gründe müssen hier unbesprochen bleiben.

Tempel und Basilika sind breitgelagerte Gebilde. Der romanische Profanbau muß in der Stadt, wo der Platz beschränkt ist, in die Höhe streben, auf dem Lande (Pfalzen, Palastbauten der Burgen) und an den Fassaden der Kirchen (z. B. Säulengalerien des Domes von Pisa) kann er seiner Vorliebe für die Breitenrichtung folgen. Die Hochrenaissance in Italien liebt für Villen die niedrige, sich weit ins Land lagernde Bauweise, während sie im Stadtbau das harmonische Gleichgewicht zwischen Wagerecht und Senkrecht, das die antike Architektur auszeichnet, zu erreichen bemüht ist. Als Mittel der Flächengliederung in horizontaler Richtung dienen: Sockel, Gesimse, Friese; die Vertikalkomposition übernehmen: Pilaster, Pfeiler, Säulen, Risalite (vorspringende Wandteile). Der Architektur erscheint die Entwicklung nach oben wichtiger als die in die Breite. Sie arbeitet das Gebäude nach Analogie des Aufbaues unseres Körpers durch, d. h. mit steter Verfeinerung der Motive nach oben. Das Kranzgesims z. B. am Palazzo Farnese erscheint als Stirn des Gebäudes, die stark schattenden Fenstergiebel wie die Brauen über tiefliegenden Augen. So läßt sich von einer bewußt durchgeführten Bauphysiognomie sprechen. Der gleichen künstlerischen Absicht, die allmähliche Überwindung des Stoffes durch den formgebenden Willen in senkrechter Richtung auszusprechen, dient die schon erwähnte Abstufung im Mauerwerk von Rustica unten zu glatten Quadern oben. Einen Gedanken der römischen Architektur (z. B. Colosseum) nimmt die Renaissance wieder auf mit der Charakterisierung der Stockwerke durch verschiedene Säulen- oder Pilasterordnungen: die derbe und schwere dorische Säule wird für das Erdgeschoß, die leichtere, jonische Säule für das Mittel- und die korinthische, ornamentreiche für das Obergeschoß bestimmt. Der Vertikalismus der Barockarchitektur konnte die wagerecht zwischen den Stockwerken laufenden Gesimse nicht dulden und beseitigte sie entweder zugunsten der glatten Mauerfläche, oder er faßte zwei Stockwerke durch eine Pilaster- bzw. Säulenstellung zusammen. (So schon Palladio z. B. am Palazzo Valmarana in Vicenza und an der Casa del Diavolo ebendort, Michelangelo am Konservatorenpalast in Rom.) Das glänzendste Beispiel einer Organisation des Bauwerkes in senkrechter Richtung bietet die von Michelangelo gestaltete Rückfront von St. Peter (Abb. 15). Die Flächen werden durch ein System riesiger korinthischer Pilaster gegliedert. Zwischen ihnen stehen abwechselnd zwei und drei Fenster übereinander, deren dissonierende Formen durchaus nach einer Lösung verlangen. Diese bringt die Kuppel. Vom Mauerring der Vierung steigt der Tambour auf mit gekuppelten Säulen. Ihr Gebälk sollte nach Michelangelos Plan Statuen tragen, die noch einmal die Senkrechten der Bauglieder aufgenommen hätten. In steiler Kurve streben die Kuppelrippen vom Tambour zur Laterne empor; sie krönt mit Säulenkranz, Kugel und Kreuz das Ganze, das in der Idee des Plastikers Michelangelo einem geballten, straff in die Höhe schießenden Körper gleichen sollte.



Barock und Gotik gemeinsam ist, der Renaissance und dem romanischen Stil gegenüber, der Hochdrang, die Bevorzugung der Senkrechten als Hauptrichtung. Doch unterscheiden sich beide Stile darin, daß an Barockbauten der Kampf zwischen niederziehender, die Wagerechte erscheinender Schwere des Stoffes und senkrecht aufstrebender Formkraft anschaulich wird. In der Gotik dagegen begegnet scheinbar keine Last den siegreich und leicht aufragenden Streben, der Stil verkündet nur den Sieg des architektonischen Willens, von Kampf ist nichts zu sehen. Der Sockel ist das einzige durchgehende Mauerstück, das an die Erde als die Mutter des Baustoffes gemahnt: der übrige Baukörper besteht aus vertikalen Gliedern und dem leichten Füllstoff des Glases. Aber all dies trifft auch nur auf die Hochgotik zu. In der Frühzeit des Stiles spielen die Horizontalen, besonders an der Fassade, noch eine bedeutende Rolle, so z. B. an der Fassade der Kathedrale Notre-Dame in Paris. Mit ihr vergleiche man die Kathedrale in Reims (Abb. 12) auf den schon schwächer werdenden Horizontalismus hin und schließlich die ausschließlich vom Hochdrang beherrschte Turmseite des Kölner Domes.

Der gotische Profanbau macht die Bewegung in senkrechter Richtung mit, wenn auch weniger energisch als der Sakralbau. An dem im Verhältnis zur Höhe schmalen Palazzo Vecchio (Abb. 22) in Florenz überwiegt die Senkrechte die Stockwerkseinteilung vermittelt stabartiger schmaler Gesimse; der Zinnenkranz — der Vorläufer der Kranzgesimse — macht das Aufwärts des schlanken Turmes erst recht eindringlich. Das bescheidenere engbrüstige gotische Wohnhaus im Norden folgt dem Hochdrange des Stiles durch die stufenweise Verjüngung des Giebels nach oben. Wie ein gotischer Burgbau — freilich durch die Lage auf schmaler Bergkuppe mit beeinflußt — von Senkrechten beherrscht wird, zeigt die Burg Eltz an der Mosel (Abb. 31).

Der Eisenbau der Gegenwart bringt einerseits in seinen durch Stockwerke durchlaufenden Stützen einen dem gotischen Strebewerk ähnlichen Vertikalismus zur Geltung (z. B. alte Fassade des Hauses Wertheim, Abb. 41), andererseits schafft der neue bildsame Baustoff ganz neue architektonische Linien. Den Kurven der Tonnengewölbe, halbkugeligen oder sphärischen Kuppeln reihen sich die eigentümlich geschwungenen Linien der Eisendächer, der Eisenbrücken und Eisentürme an. Das Material als solches schließt im Eisenbau keine Richtung von vornherein aus; an uns wird es sein, durch allmähliche Formgewöhnung zur vertrauten künstlerischen Sprache des Holzes und des Steines auch die des Eisens hinzuzulernen.

### III. Masse.

Jedes Werk der Architektur läßt sich, da es aus Raum und Raumbegrenzungen besteht, von innen betrachtet auffassen als ein Hohlkörper, von außen betrachtet als eine architektonisch gegliederte Masse. Ein freistehendes Haus z. B. steht uns — rein auf seine Körperlichkeit hin angesehen — gegenüber als ein würfelförmiges Gebilde. Es gibt Bauwerke, die zum Beschauer nur als Masse sprechen, weder eine Raum- noch eine Flächenwirkung geltend machen. So die einzeln stehenden architektonischen Mäler: Pyramiden, Obelisken, Türme, Grabmäler usw. Ihre Gestalt nähert sich mehr oder weniger den einfachen stereometrischen Gebilden oder Rotationskörpern mit senkrechter Achse. Andere Gebäude wiederum zeigen einen Massenaufwand nur in den Formbegrenzungen und Gliederungen: der Eiffelturm ist für das Auge ein schlanker durchsichtiger Hohlkörper. Die künstlerische Arbeit mit und in der Masse, das Maß an Massenaufwand und die Massengliederung treten als eine weitere Aufgabe architektonischer Gestaltung neben die der Raum- und die der Flächenbehandlung. Das Wesen der künstlerischen Massenbehandlung läßt sich aber nur verstehen aus der Natur des Erlebnisses architektonischer Massen heraus.

I. Erlebnis architektonischer Massen. Die Aufrichtung körperlicher Massen in der Architektur nennt man *Tektonik*. Tektonischen Gebilden gegenüber haben wir ein eigentümliches seelisches Verhältnis, grundverschieden von unseren Beziehungen zum Raume, aber ihm in seiner Eigenart und Stärke gleichwertig. Betritt man einen Raum, durchschreitet man ihn oder verweilt man in ihm, so ist man von Raumeindrücken beherrscht, betrachtet man denselben Bau von außen, so erlebt man ihn — von der Flächenwirkung seiner Fassade abgesehen — als einen Körper. Wie Räume zum Raumgefühl, sprechen Körper zu unserem Körpergefühl. Den körperlichen Gebilden, mit denen der Baumeister arbeitet, legen wir ein körperhaftes Dasein unter, das dem unseren ähnlich ist. Wir empfinden die tektonischen Massen als reich an Ausdruck, weil wir und nur soweit wir selbst einen Körper haben und fühlen. Was wir als Voraussetzung unseres Wohlbehagens kennen, soll — so meinen wir — auch eine Bedingung des Wohls der toten Massen sein. Wir glauben, daß dem tektonischen Körper unter den gleichen Verhältnissen der Schwere, des Gleichgewichtes usf. wohl oder nicht wohl ist, wie dem menschlichen Körper. Aus unserm statischen Gefühl heraus beurteilen wir die — in Wirklichkeit mathematischen Gesetzen unterworfenen — Statik von Baugliedern. Nun leitet der Mensch aber seine Gefühlsstatik aus den Erfahrungen ab, die er in Hinsicht auf Stützen, Lasten, Heben an seinen Muskeln macht. Diese Erlebnisse an

einem elastischen Material übertragen wir auf die unelastischen Bauglieder und erwarten, daß sie ihre statischen Funktionen in der äußeren Erscheinung ähnlich zum Ausdruck bringen, wie unsere elastischen Muskeln das tun, also wir fordern z. B. die dem angespannten Muskel analoge Schwellung des Säulenschaftes. Je weniger eine tektonische Form in Funktion und Aussehen unsern Muskelerfahrungen zu entsprechen scheint, um so schwerer „verstehen“ wir sie. So kann nicht das statische Gefühl, sondern nur der rechnende Verstand die dünne und dabei große Lasten tragende Eisenstütze rechtfertigen. Das elastische Holz fühlen wir uns verwandter als den Stein.

Das Erlebnis architektonischer Massen ist hiermit aber noch nicht erschöpfend beschrieben. Es besteht nicht nur in einem Hinübertragen unserer Körpergefühle in die tektonischen Glieder, sondern darin, daß wir Körper körperlich miterleben. Wie vom Raume eine suggestive Anregung ausgehen kann, uns in bestimmter Weise zu bewegen oder zu verweilen, so kann der Anblick tektonischer Gebilde unmittelbar sinnliche Erlebnisse in uns wachrufen, kann bei empfindlichen Naturen sogar Atmung und Herzschlag beeinflussen. Der schiefe Turm in Pisa wirkt nicht nur beunruhigend, weil wir denken, er könnte fallen, sondern wenn man ihn lange ansieht, so scheint er sich tatsächlich immer mehr zu neigen und ruft in uns ein Gefühl des Schwindels und der gestörten Gleichgewichtslage hervor.

Wir beseelen und beleben aber ferner nicht allein einzelne tektonische Formen nach Analogie unserer Organisation, sondern auch ganze Formenzusammenhänge, das Haus so gut als die Säule. Wie wir an uns selbst die Beherrschung des Leibes durch den Form und Haltung gebenden Willen erfahren, so fühlen wir auch in den architektonischen Massen eine gliedernde, formende Kraft wirksam. Das ganze tektonische Gebilde erscheint uns — dem Bau unseres Körpers entsprechend — als ein organisches Gewächs mit den Merkmalen eines solchen. Und um so höher steht ein Baukörper in der Entwicklung, je größer die Selbständigkeit seiner Glieder bei Unterordnung aller unter das Ganze ist, oder in der Sprache der Naturwissenschaft ausgedrückt: je mehr in ihm Kontinuität des Ganzen bei Differenzierung des Einzelnen gewahrt ist.

Schließlich: wie der Raum nicht nur zu unserem Körper, sondern auch zu unserer Seele spricht, einen besonderen Stimmungswert besitzt, so weckt auch die Tektonik eine Welt von Stimmungen verschiedenen Grades und verschiedener Art in uns. Ein Bauwerk als Masse kann Kraft und Ernst, Stolz, Heiterkeit und Grazie, Aufregung und Ruhe ausdrücken, je nach dem Grad des Massenaufwandes und der Art der Massengliederung. Mit Stimmungswerten der tektonischen Elemente rechnet infolgedessen auch der Architekt. Sind unsere Raumerlebnisse samt ihren Gefühlsbetonungen die seelischen „Naturvorbilder“ für den raumgestaltenden Baumeister, so läßt er sich bei der Lösung tektonischer Aufgaben anregen und

fördern durch die Wirkungen von Körpern auf unser Körpergefühl und unsere Stimmung.

2. *Massenaufwand.* Im Reich der künstlerischen Wirkungsmittel spielt auch das *Quantitative* eine Rolle. Wie es für den Eindruck eines Bildes oder einer Statue nicht gleichgültig ist, in welchem Format oder in welcher Größe sie ausgeführt werden, sondern kleine wie große Verhältnisse ihren eigenen Wirkungsgesetzen unterstehen, so ist auch in der Architektur der absolute Größenmaßstab und das Quantum an aufgewandter Masse von Bedeutung. Was als groß gedacht ist, kann man nicht beliebig verkleinern, das klein Gebaute läßt sich nicht, ohne seinen Charakter zu verlieren, vergrößern. Modelle von Bauwerken pflegen falsch zu wirken schon deshalb, weil sie das Sehfeld nicht füllen, sondern die Umgebung noch mitgesehen wird, vor allem aber, weil alle Verhältnisse des Baus in der starken Verkleinerung ihren Charakter verändern und sich innerlich nicht nachfühlen lassen. Wir müßten selbst zu Zwergen einschrumpfen, um sie „richtig“, d. h. so wie der Architekt es will, zu sehen. Aber auch Bauten von gleicher Höhe und Breite machen einen ganz verschiedenen Eindruck, je nach dem ihnen zugeteilten Maß an Baumasse. Man denke sich den Eiffelturm als steinernen obeliskenartigen Turm neben der durchsichtigen Eisenkonstruktion!

Allen architektonischen Größenverhältnissen liegt schließlich doch als — mehr oder minder verborgene — Maßeinheit die menschliche Gestalt zugrunde. Daß die Architektur als Kunst des Wohnbaus in der Bemessung von Tür- und Fenstergrößen, Zimmerhöhen usf. auf den Menschen Rücksicht nimmt, ist selbstverständlich. Aber wir verlieren überhaupt jede Möglichkeit für die Abschätzung von Räumen, Flächen, Massen ohne sichtbare Beziehung der Bauglieder zu unserer Körpergröße. Die ungeheure Größe aller Verhältnisse in St. Peter z. B. läßt sich unmittelbar nicht auffassen, weil sich kein uns verwandter oder gewohnter Maßstab dem Auge zum Vergleich bietet. Erst nachträglich, mit Hilfe rechnender Überlegung wird man sich der im wörtlichen Sinne „übermenschlichen“ Verhältnisse dieses Baus bewußt.

Nun scheint jeder Baugedanke von sich aus eine bestimmte Größe und Masse zu fordern und sich sowohl gegen eine Vergrößerung als auch gegen eine Verkleinerung dieser Verhältnisse zu sträuben. Die Bedeutung der Villa verlangt andere Quantitäten als die des Königsschlusses, das Theater andere als die Kaserne. Daher liegt *eine* künstlerische Leistung des Architekten schon in der Erkenntnis, welche Quantität an Masse er im gegebenen Falle aufzuwenden hat. (Die andere Seite des Problems der architektonischen Massenbehandlung wird bezeichnet durch die Aufgabe der Massengliederung.)

Freilich hängt der Massenaufwand nicht nur vom künstlerischen Wollen des Architekten ab, sondern auch vom Baustoff und von der Höhe der Bautechnik zu einer bestimmten Zeit. Der Steinbau erfordert am meisten Masse, der Holzbau weniger, und die Eisenarchitektur bedarf des geringsten Massenaufwandes. Aber innerhalb der Steinarchitektur vermag — wie wir sahen — die gotische Baukonstruktion dank der spitzbogigen Gewölbe und des Strebewerkes mit sehr viel weniger Mauermasse auszukommen als z. B. die romanische Bauart.

Ein Beispiel dafür, daß Formwollen und Bautechnik einer Epoche im Materialaufwand von der vorhergehenden abweichen, bietet wieder die an Beispielen unerschöpfliche Baugeschichte von St. Peter. Der an oberitalienischen Backsteinbauten geschulte und in seinem künstlerischen Empfinden auf das Leichte, Harmonische, Durchsichtig-Klare hinzielende Bramante hatte für die Kuppel seiner Zentralanlage zu dünne Pfeiler auführen lassen: sie drohten einzustürzen. Michelangelo, der sich nie genug tun konnte in plastischer Ballung von Massen, übertrug sein bildhauerisches Denken auch auf die Tektonik, verstärkte die Kuppelpfeiler und übertraf überhaupt an Massenaufwand seinen Vorgänger bedeutend. Damit handelte er im Sinne der Barockarchitektur, die in der Steigerung der Größen- und Massenverhältnisse das Imponierende, ja das Überwältigende suchte, während die Renaissance um die feinere Durchbildung aller Teile bemüht war, also weniger den Massenaufwand als die Massengliederung betonte. Der Rokokostil zeigt sich darin mehr der Gotik als dem Barock verwandt, daß er nur das unentbehrlichste Maß an Masse zwischen den leichten füllenden Flächen stehen läßt. Mit dem geringsten Massenaufwand kommt aber der Eisenbau aus, der nur eines dünnen Gerüstes von Trägern bedarf, um seinen mit Glas und Blech bespannten Bauten ein festes Gerippe zu geben.

3. **Massengliederung.** Die künstlerische Durchbildung der Masse hat im wesentlichen ein dreifaches Ziel: einmal gilt es, die festen Mauerwände mit Öffnungen zu durchbrechen und das Verhältnis zwischen offenen und geschlossenen Bauteilen als architektonisches Wirkungsmittel zu benutzen, zweitens muß die Masse in senkrechter und wagerechter Richtung gegliedert werden, drittens ist die Aufgabe der Gebäudesilhouette, also die des Baumrisses, zu lösen.

a) **Offene und geschlossene Teile.** Wie sich die begrifflich getrennten Aufgaben der architektonischen Gestaltung in Wirklichkeit durchdringen, zeigt sich deutlich in dem Verhältnis von offenen und geschlossenen Partien an einem Bau. Wenn der Architekt die Wand mit Fenstern durchbricht, schafft er einmal mit Hilfe der Begrenzungslinien dieser Öffnungen eine *lineare* Flächengliederung, zweitens dienen die Farbflächen der dunklen

Fensterlöcher in der helleren Wand der *malerischen* Fassadengliederung. Drittens: das Verhältnis der Öffnungen zur geschlossenen Wand ist einerseits bedeutsam für die Massengliederung, andererseits auch für den Massenaufwand am ganzen Bau. Im Einzelfalle wird zu bedenken sein, daß die schöpferische Phantasie des Architekten gerade in den Fragen des Massenaufwandes und der Massengliederung nicht völlig frei ist, sondern sich innerhalb der Schranken bewegen muß, die der praktische Zweck des Gebäudes, die Material und Konstruktion ihr setzen. Der antike dorische Tempel zeigt ein harmonisches Gleichgewicht zwischen offenen und geschlossenen Teilen, zwischen Masse und Lücke. In wagerechter Richtung folgen sich Säulen und Säulenzwischenräume in gleichen Abständen, in senkrechter Richtung liegt über dem geöffneten unteren Bauteil (Säulenumgang) der geschlossene obere mit Gebälk, Architrav und Giebel (vgl. Abb. 1). In der ionischen Korenhalle des Erechtheions antwortet dem geschlossenen Sockel der weite Freiraum zwischen den Karyatiden. (Abb. 2.)

Der Antike ist auch die Ausbildung einer Bauform zu danken, deren Schönheit fast ausschließlich auf dem Verhältnis der offenen zu den geschlossenen Teilen beruht: die Ausbildung des *Triumphbogens* (z. B. Konstantinsbogen in Rom, Abb. 4). Der Triumphbogen ist weder ein Raum-, noch ein Flächengebilde, sondern eine architektonisch durchgearbeitete Masse. Er ist nicht ein Tor innerhalb einer Mauer, wie z. B. ein Stadttor, denn er steht frei, er enthält keinen Innenraum, wie eine Pyramide, er dient auch nicht der Raumüberbrückung wie die Treppe, da man nicht über ihn hinweg, sondern durch ihn hindurch geht. Man wird den antiken Triumphbogen auffassen müssen als einen Denkmalsbau, der in monumentaler architektonischer Form den nachfolgenden Generationen den Ruhm des Triumphators künden soll. Der Triumphbogen baut sich auf aus einer unteren Mauermitte mit Tordurchgang und einer oberen, der Attika, die eventuell bekrönt wird von der Triumphalstatue, z. B. von einer Quadriga. Die künstlerischen, vom Triumphbogenbau gestellten Aufgaben liegen in der Proportionierung der bekrönenden Teile (Attika und Statue) zu den fußenden und stützenden Teilen (Sockel und Säulen) und hauptsächlich im Verhältnis der geschlossenen zur durchbrochenen Mauermitte. Die Entwicklung der antiken Triumphbogen geht von der Nebenordnung zur Unterordnung der einzelnen Teile, vom Gedrungenen, Breiten zum Schlanken, Hohen.

Die Auflockerung der Mauermitte war ein architektonischer Lieblingsgedanke der Renaissance; er entsprach ihrem Gefühl für alles Gelenkige, Bewegliche, Klaregliederte. Freilich verbot sich eine Durchbrechung der Masse mit großen Fenster- und Türöffnungen da, wo das Gebäude im Notfalle auch als Festung zu dienen hatte. Der florentinische

Palastbau behält das nur mit kleinen Fenstern versehene wehrhafte Erdgeschoß (vgl. Abb. 24), während in der vom Meer geschützten Lagunenstadt Venedig sich private und öffentliche Bauten in Hallen öffnen. Sansovino stellte den gotischen Lauben und Arkaden des Dogenpalastes die festliche Doppelhalle seiner Bibliothek gegenüber (Abb. 37), Palladio umkleidete den alten Palazzo della Ragione in Vicenza mit Hallen in der Art, daß zwischen den großen, die Stockwerke tragenden Halbsäulen Bogen auf freistehende kleinere Säulen der gleichen Ordnung gesetzt sind (Abb. 20); dem Kuppelsaal der Villa Rotonda legte er vier Säulenhallen vor (Abb. 27). Im Norden kennt der öffentliche gotische Profanbau die Auflösung der Wand in Lauben und Hallen (z. B. in Münster i. W. und am Altstadt-Rathaus in Braunschweig, Abb. 23). Im Anschluß an diese Vorbilder hat auch die moderne Architektur das schöne Motiv wieder aufgenommen (so an Messels Wertheim-Bau, Abb. 41).

Beim gotischen Privathause ist das Verhältnis von offenen zu geschlossenen Teilen häufig umgekehrt wie am öffentlichen Gebäude: über der geschlossenen Fensterwand erhebt sich die durchbrochene Giebelwand, deren Verjüngung der Verminderung der Öffnungen entspricht.

Im Gegensatz zu dem Durchsichtigen und Gelenkigen der Renaissance-Architektur sucht der Barock die ungegliederte, geballte Masse. Statt sie zu lockern und zu lösen, bewegt und knetet er sie. Gewundene Säulen, geschwungene Fassaden, lastende Giebel, ein überwältigender Reichtum sich deckender, überschneidender, durcheinanderschiebender Glieder kennzeichnen diesen Stil. Die Masse scheint sich zu erweichen und der modellierenden Hand zu gehorchen, die scharfen Profile verschwinden, die Ecken werden auch im Grundriß abgerundet, und selbst die Kuppel macht jetzt an St. Peter die Entwicklung vom ruhigen Schweben der Halbkugel zum jähen Auffahren der Steilkuppel durch.

Das Rokoko lockert wieder das massige Gefüge; es ist beherrscht von dem Willen zur Raumöffnung. Türen und Fenster, die vom Boden bis zur Decke reichen, lassen den geschlossenen Innenraum sofort sich nach außen auftun (vgl. den Pavillon des Zwingers in Dresden, Abb. 29). Dazu wirken jene die Außenwelt gleichsam in das Haus hineinziehenden Wandspiegel Form und Massen auflösend zusammen mit den durch Türen und Fenster strömenden Lichtfluten. Ballt der Barockbau seine Masse, wie die Hand sich zur Faust ballt, so umarmt das Rokokogebäude mit seinen Seitenflügeln ein Stück der Landschaft. In der Abneigung gegen jede Abgeschlossenheit und in der Vorliebe für eine Vermittlung zwischen architektonischer Innenwelt und landschaftlicher Außenwelt zeigt sich die malerische Baugesinnung des Rokokostiles.

b) **Senkrechte und wagerechte Gliederung.** Die Betrachtung der Flächengliederung nach Hauptrichtungen lehrte, daß gemäß den verschiedenen Stimmungswerten, die wir mit der Senkrechten im Gegensatz zur Wagerechten verbinden, die Höhererstreckung eines Baues wichtiger ist als seine Erstreckung in die Breite. Auch die Durchbildung der Masse von unten nach oben spricht stärker und ist für den architektonischen Gesamteindruck entscheidender als die Gliederung von links nach rechts. Die Aufrichtung einer Masse über Menschenmaß hinaus trägt den Charakter des Monumentalen und ist für den ersten Eindruck, den wir von einem Bauwerke gewinnen, ausschlaggebend. Ein schlanker, aber hoher Bau wird bei strengem Zusammenhalten seiner Massen, wie man z. B. am Palazzo della Signoria in Florenz (Abb. 22) sieht, stets monumental erscheinen, während ein am Boden hinschleichendes Gebäude um so mehr an Würde verliert, je flacher und länger es ist. Das einstöckige Gartenschloß der Rokokozeit (etwa Sanssouci) kann den Charakter des Herrenhauses nur bei verhältnismäßiger Kürze bewahren gegenüber den Wirtschaftsgebäuden, deren architektonische Wirkung durch Länge und Niedrigkeit nicht beeinträchtigt wird.

Beim Wohnhaus gliedert sich die Masse gewöhnlich von unten nach oben mit Hilfe der Einteilung in Stockwerke, doch pflegt sich diese da, wo es sich weder um Vorkragung noch um Abtreppung der Stockwerke handelt, nur in den Gesimsen und in dem scheinbar leichteren Charakter der oberen Geschosse den unteren gegenüber auszusprechen (vgl. das über Flächengliederung Gesagte).

Die Bauaufgabe dagegen, bei der alles auf eine Durchbildung des Baukörpers nach der Höhe hin ankommt, ist der *Turm*. Wir kennen in der Hauptsache drei Mittel einer Gliederung der Vertikale: die Verjüngung, die Abstufung und die Durchbrechung der Masse.

Jedes dieser Mittel kann für sich oder in Verbindung mit einem der beiden andern in Anwendung gebracht werden. Die Pyramide gewinnt ihre architektonische Form einzig durch Massenverjüngung. Ebenso Obeliske, Schornsteine, Leuchttürme usw., die im oberen Teile einen Querschnitt von kleinerer Fläche zeigen als im unteren. Die sphärische Kuppel verjüngt sich durch Zuspitzung (s. Kuppel von St. Peter, Abb. 15). Der gotische Turm wird in den unteren Teilen abgestuft durch Übereinandersetzen immer schlanker Teile, in den mittleren und oberen Partien durchbrochen, und im Helm verjüngt er sich (vgl. Kathedrale von Reims, Abb. 12). Die Durchbrechung der Turmmasse kann entweder in der Auflösung des Körpers in ein System stabartiger Gebilde bestehen (berühmt ist die spitzenartige Erscheinung des Doms von Antwerpen) oder sich auf die Auflockerung der Turmhaut beschränken. So treten z. B. in Pisa leichte Säulengalerien vor den festen Schaft des Campanile.



Der ursprünglichste Typus des hölzernen Turmes: das als Glockenträger dienende, ganz durchsichtige Holzgerüst, ist in vollkommenerer Form wieder aufgelebt in der klassischen Turmkonstruktion in Eisen, im Eiffelturm. Hier übernehmen Durchbrechung vom Kopfe bis zum Fuße und die stetige Verjüngung des Schaftes die Gliederung. Durchbrechung und Verjüngung haben aber bei diesem Bau nicht nur eine formale Bedeutung, vielmehr wird einzig durch sie das statische Problem: die Widerstandsfähigkeit eines so hohen Körpers gegen den Winddruck, gelöst. Denn die Dünne und Scharfkantigkeit des diese Hohlpyramide bekleidenden Eisenfachwerkes und das Aufsteigen in vier Kurven, die nach einem Punkte in der Turmspitze zusammenstreben, bieten dem Winde die kleinste Angriffsfläche und den geringsten Widerstand dar. Bei dieser einen Luftraum umschließenden Eisenstabkonstruktion läßt sich eigentlich weder von Masse noch von Raum sprechen, da der Aufwand an Masse sich auf das Metallgerüst beschränkt, und der Raum, d. h. die Bahn für den Fahrstuhl oder der Weg für eine Treppe, nicht nach außen abgeschlossen, sondern nur abgesteckt ist. Die Cheopspyramide, „ein stilisierter Hügel“, und der Eiffelturm, ein stilisierter Pfeiler, bezeichnen die primitivste und die differenzierteste Methode der Aufrichtung und Gliederung eines Baukörpers in der Richtung von unten nach oben.

Die *Fläche* eines Gebäudes kann, wie wir sahen, in seitlicher Erstreckung durch Lisenen, Pfeiler und Säulen plastisch gegliedert werden. Von einer Gliederung des *Baukörpers* wird man aber erst dann zu sprechen haben, wenn ganze Teile der Baumasse vor- oder zurückgezogen, einer Kernmasse angefügt oder von ihr abgetrennt werden. Im ersten Falle handelt es sich um die Modellierung des Baukörpers in der Breitenausdehnung vermittels der Risalite und der Fassadenschwungung, im zweiten Falle um Auflockerung der architektonischen Gesamtmasse in Haupt- und Flügelbauten oder um ihre Auflösung zu einer Bautengruppe. Das Berliner Schloß und der Palazzo Barberini in Rom lassen die Mitte, die Cancelleria und die Farnesina (Rom) die Seiten als Risalite vorspringen, und die Masse des Louvre gliedert sich in verschiedene Mittel-, Zwischen- und Eckrisalite. Dem gleichen formalen Zwecke dient die Fassadenschwungung. Der Barockstil und auch das Rokoko lassen die Kirchen- oder Palastmauern in der Mitte vor, dann wieder zurück und an den Ecken wieder vorspringen. Beispiele für solche horizontal bewegten Fassaden in Rom: S. Carlo alle quattro fontane (von Borromini), in Bamberg: das neue Münster, in Wien: die Hofreitschule und in Berlin: die dieser Form wegen „Kommode“ genannte ehemalige Königliche Bibliothek.

Andere Mittel der Horizontalgliederung greifen tiefer in den Baukörper ein, als es die Risalitenbildung tut. So das Umbiegen der Flanken eines Gebäudes zu Flügelbauten, das in Frankreich von jeher für Schloßbauten

üblich war, oder das Zusammenstoßen zweier Trakte im rechten Winkel. Dieser uns z. B. von den alten Rathäusern von Salzwedel und Braunschweig (Abb. 23) her bekannte Typus der Breitkomposition erfüllte aber zugleich mit dem ästhetischen Bedürfnis nach Massengliederung einen rein praktischen Zweck: er machte es möglich, in enger architektonischer Verbindung, und doch getrennt voneinander, in dem einen Flügel die städtischen Verwaltungs-, im andern Fest- und Repräsentationsräume unterzubringen. Die massenzerlegende Tätigkeit des Architekten kann schließlich den Bauorganismus in eine Fülle verhältnismäßig selbständiger Glieder aufteilen, die in mehr oder weniger lockerer Verbindung miteinander stehen. Eine solche weitgehende Differenzierung wird meistens von dem Wunsche geleitet sein, die Mannigfaltigkeit der Zwecke, denen die Räume dienen sollen, sich nach außen in der verschiedenen Bauhöhe und -breite, der wechselnden Fassadengestaltung, der mehrfach gebrochenen Fluchtlinie usw. aussprechen zu lassen. Das Rathaus in Leipzig, das Nationalmuseum in München, die Akademie der Künste in Berlin sind solche teils aufgelockerten, teils aufgelösten Massenanlagen.

Als ein Versuch, die Aufgabe zu lösen, eine monumentale Masse seitlich auseinanderzulegen, ist auch die in Italien heimische architektonische Situation des Glockenturmes neben der Kirche aufzufassen. Dem italienischen Architekten war die einheitliche Komposition der horizontalen Schichten so wichtig, daß er den Turm sich nicht in die Gestaltung des Hauptbaues einmischen ließ, ihn vielmehr als einen selbständigen Organismus neben die Kirche stellte. Er spaltete das schlanke Turmgebilde von der Hauptmasse ab (Abb. 6). Die architektonische Idealform der Hochrenaissance: der Kuppelbau, duldet neben dem bekrönenden Halbrund nur niedrige Aufbauten (Abb. 15). Michelangelo ersetzte die in Bramantes Plan für St. Peter vorgesehenen Ecktürme durch Nebenkuppeln. Um den Gebäudekern legen sich symmetrisch Kapellen oder, wie z. B. bei Palladios Villa Rotonda, Nebenräume als durchaus untergeordnete Massen (Abb. 27). Doch ist zwischen der Art und Weise, wie z. B. der Campanile in Florenz neben den Dom tritt, und der Stellung des Campanile zum Dom von S. Marco in Venedig ein fühlbarer Unterschied. Giottos Campanile wird infolge seiner dem Dom nahestehenden Formbildung und seiner Stellung in der Fluchtlinie der Fassade und in unmittelbarer Nachbarschaft der Kirche als mit ihr unmittelbar zusammengehörig gesehen, ja im Stadtbilde konkurriert er mit der Kuppel. In Venedig dagegen hat sich der Campanile der formalen Erscheinung und der Position nach selbständig gemacht und gehört mehr dem Platze an als dem Dom.

Einem ganz anderen künstlerischen Willen entspringt die im Norden übliche Methode der Massengliederung. Dem derberen Empfinden in der Abwägung von Baumassen war die Trennung des Turmes vom Gemeindehause

nicht ein so starkes Bedürfnis. Der romanische Stil ordnete die Massen um einen Mittelpunkt herum, er ließ sie um einen Kern kristallisieren. Diesem Prinzip folgen die romanischen Dome, deren Mitte durch einen Hauptturm bezeichnet wird, um den in zentraler Symmetrie eine Anzahl von Nebentürmen sich stellen (Abb. 8 u. 9). Die Gotik schob einen Turm oder zwei Türme an die Eingangsseite des Kirchengebäudes und versuchte, diese Massenauftürmung zu balancieren durch die Längserstreckung des Kirchenschiffes und die zentral-symmetrisch sich zusammenschließende Masse des Chors (Abb. 12). Ganz regellos gliedert sich der Gebäudekomplex der mittelalterlichen Burg (z. B. Abb. 31). Die Willkür dieser Anlagen erklärt sich einmal aus der fehlenden Tendenz der Erbauer, die Massen künstlerisch zu komponieren, zweitens aus den besonderen örtlichen Verhältnissen: die Gebäude schmiegen sich der Bodenformation an, drittens aus fortifikatorischen Gründen (Befestigung der Zugänge und der schwächsten Punkte), und endlich daraus, daß an den großen Burganlagen verschiedene Zeiten gebaut haben.

Auch der Städtebau kann seine Häusermassen nach beiden Richtungen hin gliedern. Die bewußte künstlerische Regulierung der natürlichen Niveauunterschiede dient der Massengliederung in senkrechter Erstreckung. Durch Verstärken aller vorhandenen Steigungen und durch ergänzende künstliche Bodenbewegung gewinnt man im Stadtbilde Punkte, an denen der Höhenunterschied verschiedener Häusermassen besonders deutlich wird. Rampen, Treppen, Terrassen, Serpentinewege, Brücken, die eine Straße über eine andere hinwegleiten, schaffen Stufen eines Massenaufbaues, wie wir ihn z. B. aus den Städtebildern von Genua, Lyon und Edinburgh kennen. Die Aufgabe einer Massengliederung in wagerechter Erstreckung löst der Städtebau, indem er die Breite der Straßen nach künstlerischen und praktischen Gesichtspunkten regelt. Ein Wechsel in der Straßenbreite läßt sich erreichen durch Balkone, Erker, Beischläge, Risalite, Freitreppen an den Häusern, vor allem aber durch Vor- und Zurücktretenlassen der Gebäude selbst, schließlich mit Hilfe von Straßenknickungen mit verschobenen Ecken und durch seitlich gelagerte Plätze. Auch die Verkehrsbedürfnisse kommen dem künstlerischen Gestaltungswillen durchaus entgegen: breiter Straßen bedarf es da, wo von den Seiten her Verkehr zufließt, während Schmalheit der Straße dort am Platze ist, wo keine Querstraßen von links und rechts einmünden, wo also die Straßenwände geschlossen sind.

c) **Baumriß.** Der Ausgangspunkt und das Ziel des architektonischen Schaffens wurde in der Raumgestaltung erkannt. Die methodische Betrachtung der künstlerischen Aufgaben des Architekten mußte daher den Weg von innen nach außen gehen. Wir betraten das Innere des Gebäudes, erlebten es als Raumschöpfung, und wir betrachteten die raumabgrenzenden

Mauern von außen als künstlerisch gegliederte Flächen. Dann traten wir so weit zurück, daß unser Blick nicht mehr auf der Fassade ruhte, sondern die körperhafte Gesamterscheinung des Baues umfaßte, und beurteilten ihn als eine mannigfaltig gegliederte Masse. Bei noch größerem Abstand des Beschauers wird sich endlich der Umriß des Gebäudes vom Himmel und der architektonischen oder landschaftlichen Umgebung abheben. Welche Aufgaben stellt der Baumriß an den Architekten, und wie werden sie gelöst?

Den Hauptanteil an der Silhouette eines Hauses hat seine Abgrenzung nach oben in Dach und Giebel, mit deren konstruktiven und stilistischen Änderungen sich auch der Baumriß wandelt. Für dessen Gestaltung ist es wesentlich, ob ein Gebäude vereinzelt oder innerhalb einer Häuserreihe in der Straße steht, ferner ob es auf ebenem oder welligem Gelände sich erhebt. Die Umrißlinien des antiken Tempels (vgl. Abb. 1 u. 2) und Hauses lassen auf alle Weite hin die geschlossene Masse des Baukörpers erkennen, und die Giebelschrägen bezeichnen sofort das Vorn und Hinten des Baues. Dazu kommt die Verwandtschaft dieser architektonischen Linien mit denen der griechischen und italienischen Landschaft; so erinnert z. B. die sanft aufsteigende und wieder abfallende Firstlinie an die mähliche Hebung und Senkung des Hügellandes. Das Gefühl der antiken Welt für den Einklang zwischen dem linearen Charakter des Gebäudes und dem Baumriß lebt heute noch fort im toskanischen Villenbau. Diese Häuser scheinen so sehr gedacht zu sein für eine bestimmte Lage am Hügelhang, auf einer Bergkuppe oder in einer Senkung, daß ihre Umrißlinien sich eigentlich nur durch die Zugehörigkeit zu einem Werke der Baukunst aus der natürlichen Umgebung herausheben.

Im Gegensatz zur zusammengehaltenen Silhouette antiker Bauten lösen sich die Umriss der großen romanischen Dome (z. B. Abb. 8 u. 9) in eine Vielheit von steilen Dreiecken auf. So wachsen diese Kirchen mit ihrer Fülle von runden und polygonalen Türmen gleich einer Stadt im kleinen aus dem Stadtbilde heraus.

Der Gesamtumriß der gotischen Kathedrale ist zwar ruhiger, da sie sich beschränkt auf Türme an der westlichen Eingangsseite und auf einen kleinen Dachreiter über der Vierung, dafür belebt aber ein ganzer Wald von Wimpergen und Fialen die Fassade. Für den Umriß des gotischen Profangebäudes ist durchaus das von Schornsteinen und turmartig bekrönten Fenstern durchbrochene Dach bestimmend. Diesem legt sich der Giebel — früher ein Zinnenkranz — mit seiner beiderseitig abgetreppten Silhouette vor. Eine noch reichere und malerischere Silhouette als das gotische Stadthaus zeigt die deutsche mittelalterliche Burg, wird doch die Verschiedenheit der Zwecke, denen die Einzelbauten der Burg dienen, auch in den Dachformen sichtbar (Abb. 31).

Unter den Umrißlinien des italienischen Palazzo spricht die Dachlinie nicht mit, da das Dach sehr flach geneigt ist. Den nordischen Giebel vertritt hier der Zinnenkranz (z. B. Palazzo Venezia in Rom, Palazzo Vecchio, Abb. 22); er ist der Vorläufer des in der Renaissance wieder auflebenden Kranzgesimses (Palazzo Strozzi, Abb. 24). Während die monumentale Ausprägung von Kranzgesimsen vorwiegend dem florentinischen und römischen Adelshause angehört, bevorzugte Venedig, auch an öffentlichen Bauten (so am Dogenpalast, Abb. 37), die leichtere Bekrönung durch spitzenartige Steingebilde.

Die Renaissance fand in den volutenförmig geschwungenen Übergängen von Giebel und Türmen zum Unterbau ein neues Motiv für die Silhouettenwirkung ihrer Kirchen. Leon Battista Alberti wandte als erster die Voluten an der Fassade von S. Maria Novella in Florenz an (als Beispiel aus der Barockzeit: Il Gesù, Abb. 17). Die schönste Ausprägung elastischer Voluten gibt die römische Kirche S. Susanna.

Dem Schönheitsgefühl der Hochrenaissance erschien die ruhige Linie der Kuppel als die erhabenste Umrißform für die Bekrönung des Sakralbaues. Die Baugeschichte von St. Peter zeigt deutlich die Wandlungen im Gefühl für Kuppelsilhouetten. Bramante hatte als Tambour einen offenen, verhältnismäßig niedrigen Säulengang mit bekrönenden Statuen geplant, hinter denen die reine Halbkugelform seiner Kuppel aufsteigen sollte. Michelangelo überbot das Wollen seines Vorgängers durch den nicht ausgeführten Gedanken, seinen weit höheren geschlossenen Tambour außer durch Statuen noch durch einwärts gebogene Streben mit den Rippen der Steilkuppel zu verbinden.

Die Architektur der deutschen Renaissance behält die rechtwinklige Abstufung der Giebelwand nur an einfachen Bauten bei; reicheren Giebelwänden gibt sie statt jener heimischen Form die italienische der Voluten. Das gotische Spitztürmchen wird durch Statuen verdrängt, und auch die Turmsilhouette wandelt sich mit der Entwicklung des Turmkörpers und -helms von pyramidenförmigen zu glocken- oder zwiebelartigen Gebilden. Das Endglied einer Entwicklungsreihe von Umrißformen bezeichnet der französische Schloßbau in der Renaissance, der durch die hohen und steilen Dächer voller Fenster und Schornsteine seine Silhouette vollkommen zerklüftet und auflöst (z. B. Schloß Chambord und Schloß Chenonceaux).

Ganz eigenartig ist die Umrißwirkung der Jesuitenkirchen des 17. Jahrhunderts, die den geschwungenen Kontur des Daches überragen lassen von einer Schar barocker Statuen, so daß sich dieser plastische Schmuck für die Fernansicht schwarz und scharf wie ein Schattenspiel gegen den Himmel abhebt (Beispiel: A'Gesuiti in Venedig). Die Wölbungen, Hebungen und Senkungen des Rokododaches, das wie der Deckel eines Schmuckkästchens den Bau nach oben abgrenzt, weichen im Empire den kühlen, aber

vornehmen Linien schlichter Mansarden- und Walmdächer (vgl. Wittumpalais in Weimar, Abb. 30).

In der Mitte des 19. Jahrhunderts gerät der Wert einer guten Silhouette für die künstlerische Erscheinung eines Baues, bei dem Tiefstand selbständigen architektonischen Denkens, in Vergessenheit. Erst die Baukunst der Gegenwart hat die Schönheit des Umrisses wiederentdeckt und sucht ihrer durch die mannigfaltigsten Lösungen der Dach- und Giebelaufgabe habhaft zu werden. Neben die Führung der unteren und oberen Dachlinien in strengen Wagerechten (z. B. Haus Wertheim, Abb. 41) treten die Bemühungen, durch Schwingung des Dachrandes, etwa durch ein wellenförmiges Ansteigen in der Mitte, neue rhythmisch kräftig bewegte Umrißmotive zu finden. In der Stadt kann das Dach mit Rücksicht auf die Höhe der Häuser und die Nachbarbauten immer nur als architektonischer Abschluß noch oben wirken und seine Eigenart meistens ausschließlich in den unteren und oberen, nicht aber in den seitlichen Konturen aussprechen. Beim freistehenden Landhause der Gegenwart dagegen wird es gern zu einem das Haus beherrschenden und sich allseitig frei entwickelnden Bauteile. Die sachlich-praktische Aufgabe des Daches, das Gebäude zu schützen und zu schirmen, wird besonders anschaulich, wenn es sich in Anlehnung an den Typus des Bauernhauses hoch und breit über das Landhaus legt und tief herabreicht.

So grundverschieden auch die Aufgaben sind, die an den Baumeister eines antiken Tempels gestellt wurden, und die der Architekt eines Landhauses unserer Tage zu erfüllen hat, beide begegnen sich doch in dem künstlerischen Wollen, die Silhouette ihrer Bauten fest geschlossen zu halten und sie sich in einer einfachen geometrischen Form klar und unverwechselbar vom Hintergrunde abheben zu lassen. Da nun aber der Baumriß, er mag geführt sein, wie er will, bei jeder Beleuchtung und auf weite Entfernung hin wirkt, gewinnt er über den Einzelbau, dem er zugehört, hinaus eine Bedeutung für den Städtebau: das Bild einer *Stadt* beruht auf der Silhouettenerscheinung ihrer Häuser und Türme. Die Schönheit und Eigenart der Haupttürme mittelalterlicher Kirchen und Rathäuser ist aus der Nähe überhaupt nicht auffaßbar, und die gute alte Gewohnheit, Monumentalbauten an einer oder mehreren Seiten einzubauen, zeigt, daß die Türme für den Nahblick nur als Aufrichtung von Massen im Gegensatz zu dem Gewimmel niedriger Wohnhäuser vor ihren Füßen wirken sollten, nicht aber als linear ausdrucksvolle Gebilde. Die Umrißformen solcher Türme sind vielmehr für den Fernblick gedacht und in das Straßenbild hineinkomponiert. Vom flachen Lande ringsumher sollten die Wahr- und Merkzeichen der öffentlichen und geistlichen Gewalt gesehen werden. Elias Holl führte die Rathäustürme von Augsburg der Stadtsilhouette zuliebe auf.

Indem die Architekten so an die gesamte architektonische und landschaftliche Situation dachten, der sich der Umriß ihrer Bauten einfügen

sollte, entstanden bis ins 18. Jahrhundert hinein jene wunderbaren Städtebilder, die uns für den Anblick von weitem das Konglomerat von Gebäuden, das eine Stadt ausmacht, erscheinen lassen wie *einen* gewaltigen und planvoll durchdachten Baukörper. Dresden von der alten Elbbrücke, Lübeck von seinen Wällen, Hamburg von der Alster aus gesehen, Magdeburg vom jenseitigen Elbufer, Köln vom Rhein her zeigen noch heute, was unter der Wirkung einer Stadtsilhouette zu verstehen ist. Im Süden reden Venedig, Florenz, Siena und S. Gimignano, dessen kleines Häuflein wehrhafter Häuser von den Verteidigungstürmen wie von starrenden Lanzen überragt wird, eine vielleicht noch eindringlichere Sprache. —

Die Betrachtung der Aufgaben architektonischer Gestaltung, die mit dem *Nahbild* eines einzelnen *Bauwerkes* begann, schließt mit der Wirkung des *Fernbildes* einer *Stadt*. Am Anfang stand ein *Raumerlebnis*, am Ende steht ein *Bilderlebnis*; damit ist zugleich der Weg bezeichnet vom Zentrum architektonischen Schaffens zu seiner Peripherie. Hier aber zeigt sich schon ein Ausblick auf das ferne Land einer andern bildenden Kunst, auf das der Malerei.

#### IV. Licht.

Grundverschieden ist die Bedeutung, die das Licht in der Malerei und den graphischen Künsten einerseits, in der Architektur andererseits besitzt. Die erstgenannten Künste schaffen Licht und Schatten mit Hilfe ihrer Ausdrucksmittel, durch Flecke und Flächen von verschiedener Helligkeit. Für Malerei und Graphik ist das Licht ein Darstellungsproblem wie der Raum, wie Bewegungen oder seelische Vorgänge. In *diesem* Sinne kann das Licht keine Aufgabe der architektonischen Gestaltung sein, denn die Baukunst schafft keine Lichteindrücke aus eigenen Mitteln, sie verwendet nur das Licht für ihre Zwecke. Der Architekt läßt dem Licht freie Bahn oder versperrt sie ihm. Er führt das Licht bestimmte Wege und regelt Lichtmenge, Lichtverteilung und Lichtfarbe: er verwendet und handhabt es, aber er stellt es nicht dar wie der Maler. Diesem kann sogar die Erzeugung von Lichteindrücken Selbstzweck sein; den Inhalt mancher impressionistischen Gemälde bildet einzig und allein ein Lichtelebnis. Für die Architektur dagegen ist die Lichtbehandlung immer nur ein Mittel zum Zweck, zum Zwecke der Raumklärung und Raumstimmung.

1. Aufgaben der Raumbeleuchtung. Das Licht — ein Erlebnis des Gesichtssinnes — ist zwar zur Auffassung eines bestimmten Raumes nicht unbedingt notwendig, denn, wie wir bei der Beschreibung des Raumerlebnisses sahen, können wir einen Raum auch ohne Hilfe des Auges, allein durch Tastsinn und Ortsbewegung kennen lernen, wie Blinde es tun. Aber das Licht oder,

wie wir das Licht in seiner Beziehung zu den Gegenständen der Außenwelt nennen: die *Beleuchtung* bildet einen Faktor des Raumerlebnisses Sehender, das hauptsächlich auf Augeneindrücken unter Mitwirkung von Erinnerungen an Tast- und Bewegungsvorgänge beruht. Auch ist in den meisten Fällen der Raum erschöpfend nur mit Hilfe des lichtempfindlichen Auges zu erleben, ein oberer Raumabschluß z. B., der außer der Tastweite liegt, wird einzig als solcher erkannt, weil er gesehen wird, und eine Raumtiefe, die wir aus irgendeinem Grunde nicht betreten wollen oder können, ist trotzdem doch für das Auge da.

Sobald man einen Raum betritt, wendet sich das Auge instinktiv dem Lichte zu. Daher ist es für die unmittelbare sinnliche Raumauffassung wichtig, woher das Licht kommt, ob von oben oder von der Seite. Von jener Stelle aus beginnt der Blick seine Wanderung durch den Raum. Wenn sich die Grenzen des Raumes in ihren Lage- und Wölbungsverhältnissen auf Grund der Raumbeleuchtung deutlich aussprechen, reden wir von *Raumwerten* des Lichts. Die Möglichkeit, einen Raum eindeutig zu erkennen, ist naturgemäß abhängig von der Stärke seiner Beleuchtung. Ein Raum, der durch große Fenster bis in den letzten Winkel hinein sein Licht empfängt, erscheint dadurch viel eindeutiger bestimmt als ein anderer, der, nur teilweise beleuchtet, im Dunkel verschwindende Grenzen zeigt.

Gerade aber in der Unmöglichkeit, infolge der Beleuchtung einen Raum auf den ersten Blick oder überhaupt restlos zu erkennen, kann ein besonderer Reiz und eine vom Architekten beabsichtigte Wirkung liegen, die wir „Stimmung“ nennen. Raumstimmung hat von vornherein mit Raumerkenntnis nichts zu tun. Beide sind verschiedene, einander ergänzende, ersetzende oder verstärkende Seiten des Raumerlebnisses. Es sind daher die *Stimmungswerte* des Lichtes von den Raumwerten streng zu unterscheiden. Der hellste Raum ist gewöhnlich nicht der stimmungsvollste. Nun beruht aber wie bei allen künstlerischen Eindrücken auch die Gefühlswirkung der Beleuchtung auf Kontrastverhältnissen.

Das schwebende Halbdunkel einer Seitenschiff-Kapelle z. B. wirkt nur andächtig stimmend neben der scharfen klaren Helle eines Kuppelraumes; wäre das ganze Kircheninnere beleuchtet wie jene Kapelle, so würde es vielleicht einen eintönig düsteren Eindruck machen. Die Aufgabe des Architekten wird also gerade darin liegen, mit Hilfe des Gegensatzes belichteter und im Schatten liegender Räume — oder Raumzonen innerhalb eines großen Raumes — eine heitere oder düstere, behagliche oder wehevollte, warme oder frostige Stimmung zu erwecken.

**2. Mittel der Raumbeleuchtung.** Im wesentlichen sind es drei Mittel, die der Baukunst zur Verfügung stehen, um die Probleme der Beleuchtung eines Raumes zu lösen. Erstens kann der Architekt die Lichtmenge bemessen,



da sie abhängig ist von der Größe und Anzahl der Lichtöffnungen und Lichtquellen; zweitens vermag er den Lichteinfall zu regeln, für den vor allem die Lage der Fenster im Raume entscheidend ist; drittens kann er die Lichtfarbe mit Hilfe des Fensterverschlusses und der Lichtart bestimmen. Diese drei Faktoren der Raumbeleuchtung spielen aber — wie wir sahen — bei der Auffassung des Raumes mit Hilfe des Gesichtssinnes eine Rolle, und sie geben auch dem Raumerlebnis eine bestimmte Gefühlsbetonung.

a) **Lichtmenge.** Der Architekt bedient sich der natürlichen und der künstlichen Beleuchtung. Auch das bewußte Rechnen mit den Wirkungen von Kerzen- und Lampenlicht gehört in den Umfang seiner künstlerischen Aufgaben.

Das optische und gedankliche Ziel des basilikalischen Gehraumes ist die Apsis. Sie erhielt in alter Zeit nur ein geringes Maß natürlichen Lichtes durch die wenigen und kleinen, zuweilen mit durchscheinenden Marmor- oder Alabasterplatten geschlossenen Fenster. So wollte es der Baumeister, der Rücksicht nahm auf die Bekleidung der Apsiswölbung mit glänzendem Goldmosaik, dessen Schönheit erst im Schimmer der Kerzen und Lampen vor ihnen lebendig wurde. Die Apsis sollte als der mystische Abgrund, als Wohnstätte des Göttlichen wirken, im Gegensatz zur profanen Helle des seitlich durch Fensterlicht erleuchteten Gemeindehauses. Die Außenmauern romanischer Dome konnten des starken Gewölbedruckes wegen nur von verhältnismäßig kleinen Fenstern durchbrochen werden, die bei der Dicke der Mauern noch weniger Licht einließen als die etwa gleich großen der leichter gebauten altchristlichen Basiliken. Die Zumessung geringer natürlicher Lichtmengen kam aber dem Bedürfnis des katholischen Gottesdienstes entgegen, der die Stimmungswerte künstlicher Beleuchtung, entsprechend denen der liturgischen Gewandungsfarben und der Musik, bewußt in die Zahl seiner stärksten Wirkungsmittel einreichte.

Die Spiegelgalerien der Rokokobauten dienten, wie wir sahen, einmal dem Zweck der scheinbaren Raumerweiterung und Raumauflösung, indem sie die Außenwelt im Spiegelbilde in den Innenraum hineinzogen, sie waren aber auch andererseits auf künstliche Beleuchtung hin komponiert. Die Tageswirkung wird ergänzt und übertroffen von der Abendwirkung, wenn das Licht Hunderter von Wachskerzen von den Wandspiegeln zurück- und einander zugeworfen wurde. Auch manche Gesellschaftsräume der Neuzeit: Zuschauerräume der Theater, Konzertsäle, Tanzsäle usf., entfalten ihre architektonischen Schönheiten erst, wenn sie von Mengen künstlichen Lichts bis in den letzten Winkel durchflutet werden. —

Das Quantum des einem Raume zuteil werdenden *natürlichen* Lichtes wird aber nicht ausschließlich bestimmt vom ästhetischen Wollen des

Architekten, sondern auch von konstruktiven, stofflichen und klimatischen Verhältnissen, hängt doch die Lichtmenge ab von der Anzahl und Größe der Fenster.

Als die gotische Architektur die Mauer in solche Bestandteile zerlegte, die strukturelle Arbeit leisten, und in solche, die bloß als Raumabschluß dienen, konnten die Wände — jetzt nur noch Füllungen zwischen Pfeilern — von großen Fensteröffnungen durchbrochen und dadurch dem Kircheninnern bedeutende Lichtmengen zugeführt werden. Aber gerade diesen Zustrom von Lichtmassen suchte man, seiner profanierenden Wirkung wegen, abzusperren mit Hilfe farbiger, lichtdämpfender Glastafeln. Da das Halbdunkel, ja auch das Ganzdunkel im Gegensatz zur Helle einen besonderen Stimmungswert besitzt, gegen den die kalte Lichtfülle nicht aufkommt, kann die *Verhinderung* des Eindringens von Lichtmengen in einen, bestimmten Gefühlserlebnissen vorbehaltenen Raum künstlerisch wichtiger sein als die *Lichtzufuhr*. Der Eisenbau der Gegenwart vermag die undurchsichtigen Bestandteile der Mauer, noch mehr als es der Gotik möglich war, zu beschränken auf ein bloßes Gerüstwerk, zwischen dessen Stützen und Träger das Glas als Füllstoff tritt. So entstehen Hellräume: Ausstellungs-, Maschinen-, Bahnhofshallen, Gewächs- und Warenhäuser (Abb. 42). Diese gleichmäßige Lichtfülle großer Räume wird leicht als unbehaglich empfunden, weil das Gefühl der Abgeschlossenheit des Innenraumes der Außenwelt gegenüber verloren geht.

Ein weites Fenster der Neuzeit kann aber eine noch größere Menge Licht dem Innenraume zuführen als z. B. ein gleich großes der Gotik, weil es von einer, jedenfalls aber nur von wenigen großen Glastafeln geschlossen wird, während das gotische Fenster in eine Fülle kleiner, von steinernem Gitterwerk gehaltener und durch Eisenstangen gegen Winddruck gesicherter Scheiben zerfällt. Damit ist die Abhängigkeit der Beleuchtung vom Stoffe des Fensterverschlusses ausgesprochen. Der romanische Bau verschloß meistens seine Fenster mit Pergament, Schweinsblasen oder — bei vornehmen Bauten — mit kleinen, grünlich schillernden Glasscheiben. Auch die Gotik benutzte in der Profanarchitektur undurchsichtiges, nur durchscheinendes Glas, dessen kleine, außerdem in starke Verbleiung gefaßte Scheiben blendendes Sonnenlicht überhaupt nicht einließen (vgl. Dürers „Heiligen Hieronymus im Gehäus“). Gardinen waren aus diesem Grunde unbekannt.

Der Lichtaufwand regelt sich schließlich auch nach klimatischen Verhältnissen. Die kleinen Fenster der romanischen Kirchen wurden im Winter geschlossen, so daß die natürliche Raumbelichtung durch künstliche: Kerzen und Lampen, ersetzt wurde. Das trübe Wetter Englands macht die weiten, teilweise im Halbrund erkerähnlich vorgeschwungenen Fenster

des Landhauses nötig, um dem Hause eine möglichst große Menge Licht zuzuführen. Dagegen sichert sich das antike und heute noch das südliche, vor allem das orientalische Haus gegen eine Übermacht an Sonne (und, was das gleiche bedeutet, an Wärme) durch den fast völligen Verzicht auf Fenster. Das tatsächliche Lichtquantum eines Raumes erklärt sich also in jedem Einzelfalle aus dem Zusammenwirken einer ganzen Reihe von Erwägungen und Bedürfnissen. Die Raum- und Stimmungswerte des Lichtes werden aber außer vom Lichtaufwand auch von der Lichtführung beeinflusst; die Menge des Lichtes allein entscheidet noch nicht über die ästhetische Wirkung der Beleuchtung, sondern sie tut es nur in Verbindung mit einem künstlerisch geregelten Lichteinfall.

b) Lichteinfall. Die Lichtzuführung ist im wesentlichen abhängig von der Lage der Fenster im Raume, die nach den Raumformen sich ändert. Der Hauptraum des altitalischen Wohnhauses empfing sein Licht von vorne durch den Eingang und aus zwei zwischen Atrium und Tablinum (dem Zimmer des Hausherrn) gelegenen Lichtgängen (Alae, Fig. 6). Mit der Wandlung des alleinstehenden Landhauses zum Stadthause, das links und rechts an Nachbarhäuser stößt, konnte durch die Alae kein Licht mehr einfallen. Infolgedessen wurde das ursprünglich geschlossene Schilddach geöffnet, so daß sich seine Flächen nach innen neigten. Damit war eine neue Beleuchtungsquelle geschaffen: ein unverschlossenes Oberlicht.

Zu Ende der römischen Republik wurde der Hauptraum des vornehmen Privathauses dadurch in seiner Wohnlichkeit verbessert, daß man das offene Dach schloß und nun eine neue Lichtzuführung: durch seitliche Öffnungen des erhöhten Mittelraumes, erfand. Diese Anordnung des Lichteinfalls übernahm dann die wahrscheinlich aus dem römischen Atrium entstandene Basilika. Sie wird beleuchtet durch mäßig große Fenster in den Oberwänden des erhöhten Mittelschiffes (vgl. Abb. 7).

Der romanische Kirchenbau behält im wesentlichen das Lichteinfallsystem der Basilika bei. Die Apsis ist aber regelmäßig mit Fenstern versehen. Da die Fenster in den Oberwänden des Mittelschiffes (Lichtgaden) größer als die der Seitenschiffe sind, herrscht im oberen Teil des Kirchenraumes mehr Licht als unten (vgl. Abb. 11). Das Beleuchtungszentrum lag unter dem Lichtströme einlassenden Vierungsturm. So unterstützt auch die Raumbeleuchtung die durch die Grundrißgestaltung bedingte Form des Verweilraumes. Eine bedeutende Aufhellung bringt die neue Art der Lichtzuführung in den gotischen Domen mit Hilfe der schon beschriebenen gewaltigen Fenster in Ober- und Untermauern. Der Chor gewinnt auch als Lichtquelle eine Bedeutung, besonders da zwischen ihm und dem Gemeindehaus keine zum Verweilen einladende Helligkeitszone unter einem Vierungsturm oder einer Kuppel eingeschaltet ist (Abb. 13).

Die verschiedenen Arten der Lichtzuführung: Seitenlicht, Oberlicht, tief, hoch einfallendes Licht, können in der Architektur als Mittel einer bewußten Lichtkomposition nur verwendet werden, indem sie in mannigfacher Weise miteinander verbunden, in ihrer Wirkung gegenseitig sich steigern, oder indem eine einzige Methode der Beleuchtung durch den Gegensatz zu unbeleuchteten Raumpartien künstlerisch ausgenutzt wird. Das letztgenannte Prinzip ist das weniger differenzierte und daher auch das ältere. In beiden Fällen beruht die Wirkung aber, wie schon einmal betont, nicht auf dem Licht allein, sondern auf der Art des Gegensatzes heller und dunkler Raumteile.

Wie die Basilika im Hauptschiff Säule und Säulenzwischenraum aufeinander folgen läßt nach dem Anordnungsprinzip der Reihung, reihen sich auch Fenster und Fensterzwischenräume, lichtdurchlassende und lichtundurchlässige Partien hintereinander; über dem Halbdunkel des Unterschiffs lagert eine von Lichtstreifen durchwebte Helle im Oberschiff. Der Salone in Padua (Abb. 21) empfängt ein zerstreutes Licht durch die lukenartigen Öffnungen der Holzdecke, das den Raum unter der riesigen Spitzbogenwölbung kaum aufhellt, während unter ihm die Raumzone zwischen den Wänden von Seitenfenstern hell beleuchtet wird. Hier herrscht also die umgekehrte Lichtdisposition wie in der Basilika.

Eine fleckenhafte Lichtanordnung weisen die byzantinischen Kuppeln (z. B. S. Marco in Venedig) auf. Durch die wenigen kleinen, unmittelbar in die Kuppelschale eingeschnittenen Fenster fallen vereinzelt Lichtbündel, die im Dämmern des großen Kirchenraumes hier und da den Goldgrund der Mosaiken auf der gegenüberliegenden Wölbung aufleuchten lassen. In diesem Falle und in verwandten Situationen arbeitet der Architekt weniger mit Lichtmassen als mit der Führung von *Lichtbändern* in verschiedenen Richtungen und auf verschiedene Ziele hin. Es ist nicht gleichgültig, ob ein breites Sonnenband schräg von oben nach unten sich durch den Kirchenraum spannt und als schimmernde Diagonale die senkrechten Linien der Wände mit der wagerechten des Fußbodens verbindet, oder ob der Lichtstreifen durch ein Oberlicht lotrecht zur Erde niederzielt. Und es gibt gotische Kirchen, in denen der Lichteinfall so angeordnet ist, daß ein voller Strahl gerade die allerheiligsten Stellen, den Hochaltar, treffen muß. Solche künstlerische Rechnungen nutzen bewußt die Stimmungskraft der Beleuchtung aus.

Eine verschiedene Lichtgruppierung lassen auch die modernen Eisen-Glas-Bauten zu, indem z. B. das eiserne Netzwerk des Daches abwechselnd mit Glasplatten und mit Eisenblech zonenweise bedeckt wird. Eine solche Aufteilung der Bedachung in lichte und dunkle Streifen wirkt der Unbehaglichkeit dieser Hellräume entgegen.

Die reifsten und geistreichsten Lösungen des Beleuchtungsproblems bringt aber die Hochrenaissance und der Barock. Das Licht fällt entweder durch die Fenster, die unter den Stichkappen das Tonnen- oder Spiegelgewölbe durchbrechen, oder es nimmt seinen Weg durch Tambour und Laterne der Kuppel. In dem antiken Kuppelbau des Pantheons strömt das Licht durch das offene Kuppelauge senkrecht nieder und beleuchtet infolgedessen am schärfsten den Fußboden unter der Kuppelmitte. In der Renaissance dagegen verteilen sich die hoch von oben, aber doch noch seitlich durch Laterne und Tambour einfallenden Lichtströme im ganzen Kuppelraum und lassen seine Weite in überirdischer Helligkeit strahlen. Mit diesen Verhältnissen der Lichtzufuhr rechnen Hochrenaissance und Barock und gestalten aus dem Wechsel heller und dunkler, durch Gewölbefenster und durch Kuppeln beleuchteter Räume eine Folge ganz verschieden stimmender Eindrücke. So kontrastieren die lichtlosen Kapellen mit demlichterfüllten Hauptschiff (z. B. Il Gesù in Rom), das halbdunkle Längsschiff mit einem durch eine Säulenreihe abgetrennten, aber von eigenem Licht stark erhellten Chorraum (Il Redentore in Venedig), oder schließlich die dunklen, tonnenüberwölbten Durchgangsräume mit dem lichtgebadeten Verweilraum unter der Kuppel. St. Peter stellt nicht nur in der Raum-, sondern auch in der Lichtgruppierung einen Höhepunkt dar. Von den vorderen Jochen des Langhauses verdunkelt sich der Kirchenraum allmählich unter den lichtlosen rechteckigen Kapellen, um dann das vollste Licht im Kuppelraum zu verschwenden. Damit ist die Lichtkomposition dem gleichen künstlerischen Anordnungsplane unterstellt wie die Raumkomposition, nämlich der Absicht, von Erwartung zu Erfüllung, von Spannung zu Lösung, durch Erregung zur Beruhigung zu führen.

Während schließlich die Raumbeleuchtung der Renaissance stets reich an Raumwerten war, also klärend und deutend für die Raumerkenntnis wirkte, ist das Ziel der Lichtführung im Barock, gerade die Form des Raumes zu verhüllen, ihn unergründlich und tiefer erscheinen zu lassen, als er in Wirklichkeit ist, statt Raumwerte Stimmungswerte zu besitzen. Damit stellt der Barockstil auch die Behandlung des Lichtes in der Architektur in den Dienst seiner auf malerische Wirkungen ausgehenden künstlerischen Absichten. Das Hauptmittel, eine stimmungsvolle Raumbeleuchtung zu erzeugen, ist aber nicht die Zumessung einer bestimmten Lichtmenge oder eine eigentümliche Lichtführung, sondern die Lichtfärbung.

c) **Lichtfarbe.** Für die Beeinflussung der Raumstimmung durch die Farbe seiner Beleuchtung ist die Wirkung bestimmter Farben und Farbenverbindungen weniger wichtig als die Tatsache, daß farbiges Glas wohl dem Lichte Durchlaß gewährt, aber für den Blick, der von innen nach außen dringen will, ein Hindernis bildet. Das bunte Glasfenster bedeutet für das

Auge einen Abschluß der Innenwelt gegenüber der Außenwelt, und darin liegt seine architektonische Hauptaufgabe.

Der farblose Fensterverschluß gewährt der Außenwelt dadurch, daß man sie sieht, stets einen gewissen Anteil am Innenraum, sei es, daß der Gegensatz der engen Beschlossenheit drinnen zur weiten Freiheit draußen als besonders stimmungsvoll empfunden wird (wie z. B. auf vielen gotischen Bildern, die den Landschaftsausblick aus einem Interieur zeigen), sei es, daß gerade, wie in den Spiegelläden des Rokoko, Außenwelt und Innenwelt als eins empfunden und genossen werden sollen; dagegen schafft erst der Verschluß der Lichteinfallspforten durch farbiges Glas jene Interieurstimmung, die im wesentlichen auf dem Genuß des Heimlichen, Weltabgeschiedenen beruht. Die grünlichen Butzenscheiben, durch die das warme Vormittagslicht in das „Gehäus“ des hl. Hieronymus fällt, lassen keinen Blick von innen nach außen dringen, sie schließen das Studierzimmer des einsamen Denkers gegen die bunte und geschäftige Welt der Straße ab.

Nun ist aber die architektonische Funktion des farbigen Lichtes noch nicht darin beschlossen, daß es den von der Baukunst gestalteten Raum beleuchtet und zugleich abschließt gegen den Freiraum der Natur ringsumher, sondern die Lichtfärbung kann dieser Raumstimmung noch einen ganz bestimmten Charakter geben, indem sie einen fühlbaren *Gegensatz* zur natürlichen Beleuchtung draußen schafft. Erst dadurch bekommt das Interieurerlebnis im wörtlichen Sinne „Farbe“. Die gotische Kirchenarchitektur läßt die verglaste Fensterwand nicht als etwas Durchsichtiges, Ausblickgewährendes erscheinen, sie füllt sie vielmehr mit einem Mosaik gefärbter Glastafeln. Das hatte die Durchflutung des Kircheninnern mit farbigem Licht zur Folge und damit eine ganz neue Raumstimmung: den Eindruck des Unwirklichen, Mystischen, Überirdischen. Das farbige Fenster läßt den Innenraum, dem es Licht zuführt, als einen nicht der Alltagswelt zugehörigen empfinden, es isoliert die Stätte religiöser Andacht und, was wichtiger ist, es hebt den vom Architekten gestalteten Raum aus der natürlichen Außenwelt in die des Kunstwerkes heraus, das farbige Licht entwirklicht den Raum. Damit dient es derselben Aufgabe, die der Sockel für die Statue, der Rahmen für das Bild erfüllt (als Musterbeispiel für gotische Lichtstimmung ist die Sainte Chapelle in Paris zu nennen).

Auch im gotischen Profanbau will das farbige Fenster das Zimmer für den Blick absperren und zugleich einen Gegensatz zur Beleuchtung schaffen. Aber der Charakter der Lichtstimmung im Bürgerhause ist naturgemäß ein anderer als im Andachtsraume: dort wollen die schimmernden Glasgemälde den Raum entwirklichen, hier sollen die eingesetzten bunten Wappenscheiben, die Porträts und Ornamente usw. durch die Farbe, die sie in die eintönige Fläche der Butzenscheiben bringen, im Winter die Farben

des Sommers, im Norden die Farben des Südens ein wenig ersetzen. Besonders dem Norddeutschen war das farbige Licht, das er durch gefärbte Glasscheiben in seinen Wohnraum hineinzog, weil es im Gegensatz zur trüben, gleichmäßig farbenarmen Beleuchtung draußen stand, ein Augentrost, es befriedigte das gleiche optische Bedürfnis wie die Starkfarbigkeit des Mobiliars.

Für das bisher beschriebene allgemeine Ziel der Lichtfärbung ist der Farbenton der Beleuchtung verhältnismäßig gleichgültig. Er spielt erst dann eine Rolle, wenn mit der eigentümlichen seelischen Wirkung ganz bestimmter Farben und Farbenverbindungen gerechnet werden soll. Das tut aber eine psychologisch so geschulte Kunst, wie es z. B. die Gotik war. Die Gefühlsbetonungen des Rot, Blau, Grün, Gelb usw. sind die Elemente, mit denen — stets freilich im Dienste der Architektur — der Glasmaler arbeitet. Wir kennen solche Farbenerlebnisse, bei denen es auf die Stimmung der Farben und der Farbenzusammenstellungen als solche ankommt, aus den großen koloristischen Erscheinungen der Sonnenauf- und -untergänge, des Regenbogens; schließlich haben wir auch die bloße Ausdruckskraft der Farben am Schimmer der Edelsteine, an den Flügeldecken gewisser Käfer und am Feuerwerke erlebt und genossen. Die Kunst rechnet mit diesen Erfahrungen und benutzt sie für ihre Zwecke. Die aufregende Gefühlswirkung des Rot, das neben seiner unmittelbar sinnlichen Wirkung an Blut und Feuer erinnert, die beruhigende, sanfte Kraft des Blau — der Lieblingsfarbe der Romantik — verbunden mit der Erinnerung an das Blau des Himmels, der Ferne und des Meeres, das Frisch-Kühle des Grün, der orientalischen Hauptfarbe, alle diese „sinnlich-sittlichen“ Wirkungen der Farbe, wie Goethe sie nennt, erzeugen für sich oder, wie es auf den Glasgemälden der Fall ist, in mannigfachen Verbindungen mit- und gegeneinander eine reiche Skala von Stimmungen, die im Einklang steht mit dem durch die andern architektonischen Gestaltungsmittel geschaffenen Charakter des Raumes.

So steht das farbige Glasfenster im Dienste zweier Künste, einmal einer rein dekorativen Malerei: sein Farbaufbau ist ein in sich beschlossenes und sich selbst genügendes malerisches Kunstwerk; andererseits dient es der Architektur: das farbige Licht, das durch ein Glasgemälde dem Raum zugeführt wird, verleiht diesem die vom Architekten beabsichtigte Gefühlswirkung. —

Die primitivste bauliche Betätigung ergibt schon die Elemente des sachlich und konstruktiv Notwendigen: die Mauer als seitliche Raumabgrenzung, Türen und Fenster als Wanddurchbrechungen für Licht und Verkehr, das Dach als Raumabschluß nach oben. Die Lösung dieser Grundaufgaben dient der Befriedigung rein *praktischer* Bedürfnisse. Zu einer *künstlerisch* gestaltenden wird die Tätigkeit des Architekten aber erst in

dem Augenblicke, in dem er nicht nur zweckgemäß und stabil, sondern der Natur und den Forderungen des Gesichtssinnes gemäß bauen will, als des Sinnes, an den seine Kunst sich vornehmlich wendet. Die Ausdrucksformen, in denen er die Bedürfnisse des Auges befriedigt, liegen nun aber, wie wir sahen, nicht in der Dekoration, sondern in Raumgestaltung, Flächenbehandlung, Massengliederung und Lichtführung.

Das eigentlich Entscheidende in der Betätigung künstlerischer Kräfte zeigte sich unabhängig von der Frage des historischen Stils, dem ein Werk der Architektur angehört. Das architektonische Schaffen untersteht, wie alle künstlerische Arbeit, allgemeinen Gesetzen unseres Seelenlebens, die jenseits aller zeitlichen und örtlichen Bedingtheit des Schöpfers und seiner Schöpfung immer und überall Gültigkeit haben.

---



# Literatur.

---

- Baukunst und dekorative Skulptur der Renaissance in Deutschland. Hrgg. von Julius Hoffmann. Stuttgart 1909.
- Boetticher, Karl, Tektonik der Hellenen. Berlin 1874—81.
- Borrmann, Richard, und Neuwirth, Joseph, Geschichte der Baukunst. Leipzig 1904.
- Brinckmann, A. E., Platz und Monument. Berlin 1908.
- Burckhardt, Jacob, Geschichte der Renaissance in Italien. III. Auflage. Stuttgart 1891.
- Cornelius, Hans, Elementargesetze der bildenden Kunst. Berlin und Leipzig 1908.
- Dehio, G., Die Grundformen der mittelalterlichen Baukunst. Internationale Wochenschrift, 3. Jahrg. Nr. 15 u. 16.
- Untersuchungen über das gleichseitige Dreieck als Norm gotischer Bauproportionen. Stuttgart 1894.
- Dehio, G., und v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Stuttgart 1892—1901.
- Dohme, Robert, Barock und Rokokoarchitektur. Berlin 1892.
- Geschichte der deutschen Baukunst. Berlin 1887.
- Durm, Josef, Die Baukunst der Renaissance in Italien. Handbuch der Architektur, II. Teil. 5. Bd. Stuttgart 1903.
- Ebe, Gustav, Die Spätrenaissance. Kunstgeschichte der europäischen Länder von der Mitte des 16. bis zum Ende des 18. Jahrh. Berlin 1886.
- Brücken im Stadtbilde. Der Städtebau 1906.
- Göller, A., Die Entstehung der architektonischen Stilformen. Stuttgart 1888.
- Grisebach, August, Das deutsche Rathaus. Berlin 1907.
- Groeschel, Julius, Brücken vom Standpunkte des Heimatschutzes. Zeitschrift für Volkskunst und Volkskunde, April—Mai 1907.
- Gurlitt, Cornelius, Geschichte des Barockstiles, des Rokoko und des Klassizismus in Belgien, Holland, Frankreich, England. Berlin 1888.
- Geschichte des Barockstils und des Rokoko in Deutschland. Berlin 1889.
- Über Baukunst. Sammlung „Die Kunst“. Nr. XXVI.
- Haenel und Tscharmann, Das Einzelwohnhaus der Neuzeit. Leipzig 1907.
- Hamann, Richard, Architektur als Raumkunst. Rheinlande 1905.
- Handbuch der Architektur. IV. Teil 1. 1. Halbband.
- Hildebrand, Adolf, Gesammelte Aufsätze. Straßburg 1909.
- Hocheder, Karl, Gesichtssinn und baukünstlerisches Schaffen. Internationale Wochenschrift. 4. Jahrg. Nr. 2.
- Hoeber, Fritz, Systematik der Architekturproportionen. Frankfurt a. M. 1906.
- Klopfer, Paul, Die deutsche Bürgerwohnung. 2. Aufl. Freiburg i. Br. und Leipzig 1907.
- Lichtwark, Alfred, Palastfenster und Flügeltür. 3. Aufl. Berlin 1905.
- Matthaei, Adelbert, Deutsche Baukunst im Mittelalter. 2. Aufl. Sammlung „Aus Natur und Geisteswelt“, Leipzig 1903.
- Mebes, Um 1800. München 1908.
- Meyer, Alfred Gotthold, Eisenbauten. Eßlingen 1907.

- Muthesius, Hermann, Landhaus und Garten. München 1907.  
— Das englische Haus. Berlin 1908.
- Pinder, Wilhelm, Rhythmik romanischer Innenräume. Straßburg 1905.  
— Deutsche Dome des Mittelalters. Düsseldorf und Leipzig 1910.
- Riegl, Alois, Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Wien 1908.
- Schmarsow, August, Barock und Rokoko. Leipzig 1897.  
— Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Leipzig und Berlin 1905.  
— Das Wesen der architektonischen Schöpfung. Leipzig 1894.
- Schultz, Alwin, Einführung in das Studium der neueren Kunstgeschichte. 2. Aufl. Prag und Leipzig 1887.
- Schultze-Naumburg, Paul, Kulturarbeiten, Bd. IV. Hrgg. vom Kunstwart. München o. J.
- Sitte, Camillo, Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. 3. Aufl. Wien 1901.
- Spemanns goldenes Buch vom eigenen Heim. Berlin, Stuttgart 1905.
- Stegmann, C. v., und Geymüller, H. v., Die Architektur der Renaissance in Toscana. München o. J.
- Stiehl, Das deutsche Rathaus im Mittelalter. 1905.
- Streiter, Richard Karl, Böttichers Tektonik der Hellenen. Hamburg und Leipzig 1896.
- Strzygowski, Josef, Die bildende Kunst der Gegenwart. Leipzig 1907.
- Volbehr, Theodor, Bau und Leben der bildenden Kunst. Sammlung „Aus Natur und Geisteswelt“. Leipzig 1904.
- Volkmann, Ludwig, Grenzen der Künste. Dresden 1903.
- Wölfflin, Heinrich, Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. München, Diss. 1886.  
— Die antiken Triumphbogen in Italien. Repertorium für Kunstwissenschaft 1893.  
— Renaissance und Barock. 2. Aufl. München 1907.
-

## Plastik.

---

Die Entwicklung der Plastik vollzieht sich in engem Anschluß an die *Baukunst*. Plastische Gebilde treten in ihre Dienste als tragende Bauglieder (Karyatiden, Konsolen, Säulenfüße, Kapitelle) oder als Schmuck unbelasteter Teile des Gebäudes (Giebeldreieck, Metopen, Tympanon). Von der Architektur empfangen sie Standort, Größenmaßstab und eine bestimmte Beleuchtung. Zur Wirkungsgemeinschaft kommt die Wesensverwandtschaft beider Künste. Soweit die Architektur Tektonik ist, richtet sie gleich der Plastik körperhafte Formen auf. Beide Künste arbeiten mit festen Massen, ihre Werke sind den Gesetzen der Statik unterworfen. Da es aber die Kernaufgabe des Baumeisters ist, das *Raumgefühl* zu befriedigen, so scheidet sich hier sein Weg von dem des Plastiklers, der sein Ziel gerade darin sieht, *raumeinnehmende* und *-ausfüllende* Gebilde zu schaffen, die zum *Körpergefühl* dessen sprechen, der sie betrachtet.

Auf der andern Seite zeigen sich Beziehungen zwischen Plastik und *Malerei* bzw. den *graphischen Künsten*. Gemeinsam ist diesen drei Künsten der Architektur gegenüber zunächst, daß sie frei schaffen, ihre Aufgaben unabhängig von den Zwecken und Forderungen des praktischen Lebens lösen. Ferner, daß sie ihre Motive der Natur entnehmen, nicht nur Formen bildende, sondern auch *darstellende* Künste sind. Aber der Umkreis des Darstellbaren ist in der Plastik enger als in der Malerei oder gar in den graphischen Künsten. Das Thema des Plastiklers bildet das organische Gewächs des menschlichen oder tierischen Körpers, während Maler und Graphiker die gesamte Sichtbarkeit zu gestalten sich unterfangen. Dafür gewinnt die Plastik aber, was Malerei und Graphik versagt ist: die greifbare Körperhaftigkeit, das leibhaft Kubische ihrer Werke. Ein fundamentaler Unterschied zwischen beiden Künsten hängt damit zusammen: während das Gemälde die Wirklichkeit nur von einen einzigen Augenpunkt aus gesehen wiedergibt, zeigt das plastische Kunstwerk, von verschiedenen Standorten betrachtet, verschiedene Seiten seiner körperlichen Form. Dem entspricht auch das Verhalten des Malers und Bildhauers beim Schaffen. Der Maler muß während der Arbeit den einmal für sein Bild gewählten Augenpunkt festhalten, vom Bildhauer verlangen die verschiedenen Teile des entstehenden Werkes einen ständigen Wechsel des Standortes und der Augenpunkte.

Innerhalb des Gesamtgebietes der Plastik selbst trägt die *Kleinplastik* ein anderes Darstellungsgesetz in sich als die *Großplastik*, das *Relief* hat andere Daseinsbedingungen als die *Freiplastik*. Die in die Hand genommene, an keinen Platz ein für allemal gebundene plastische Feinarbeit verhält sich, was den Umfang des Darstellbaren anlangt, zur unbeweglichen Monumentalskulptur etwa wie ein graphisches Kunstwerk zum Wandgemälde. Die flache oder halbrunde Reliefplastik aber ersetzt ihre Gebundenheit an eine Fläche durch Freiheiten in der Körperbewegung und -gruppierung, auf welche die Rundplastik verzichten muß.

Der Nichtkünstler, für den sich der Begriff der Plastik gewöhnlich mit dem der Denkmalkunst deckt, tritt eigentlich nur mit zwei Fragen an ein plastisches Kunstwerk heran. Er sucht nach der anatomischen Richtigkeit oder Falschheit und nach dem seelischen Ausdruck. Damit glaubt er die Punkte zu treffen, auf die es bei der Beurteilung einer Plastik ankommt. Erst der Einblick in den künstlerischen Schaffensprozeß pflegt das Verständnis zu wecken für die wahrhaften Aufgaben und Mittel plastischer Gestaltung.

## A. Technische Grundlagen und Grundbegriffe.

Das sichere Gefühl für das einer Idee gemäße *Material* macht einen Teil der künstlerischen Begabung aus. Die Einbildungskraft des Plastikers bewegt sich von vornherein in bestimmten Materialvorstellungen, er denkt eine Figur in den Marmor oder in die Bronze hinein, er ist bestrebt, seine Art, die Natur zu sehen, dem Material anzupassen. Denn die Erfahrung der Arbeit hat den Künstler gelehrt, daß das eine Material der formenden Hand mehr Widerstand entgegengesetzt als das andere, daß ein jedes einen besonderen Grad an Bildsamkeit besitzt. Ferner, daß ein Material erst dann seine eigene Schönheit entfaltet, wenn ihm einerseits nicht mehr zugemutet wird an Ausdruckskraft, als es hergeben kann, wenn andererseits aber auch alle in ihm liegenden Möglichkeiten bis aufs letzte ausgenutzt sind.

Schon bei der Arbeit am plastischen Modell wird nicht allein mit der verschiedenen Tragfähigkeit des bildnerischen Materials gerechnet, sondern auch die gesamte *technische* Behandlung (das Traktament) der stofflichen Eigenart des endgültigen Materiales angepaßt. Die Wahl des Materiales bedingt zugleich die Anwendung bestimmter *Werkzeuge* und *Arbeitsmethoden* (man denke z. B. an den Unterschied zwischen hartem Granit und weichem Kalkstein). Der freien Erfindungskraft stehen die gegebenen

Eigenschaften des Materiales hier hemmend und einschränkend, dort fördernd und den Gedanken leitend gegenüber. Je mehr eine Arbeit aus der Natur eines bestimmten Materiales gedacht und in der ihm gemäßen Formensprache gestaltet ist, um so empfindlicher ist es gegen jede Veränderung oder jeden Wechsel des Materiales. Die plastische Schöpfung läßt sich nicht ohne einen Verlust an innerer Bedeutung und ohne eine Formverzerrung bzw. Formverletzung von ihrem Originalmaterial loslösen und in ein andres übertragen. — Selbstverständlich macht die Kostbarkeit eines Materiales nicht seinen künstlerischen Wert aus; dieser hängt davon ab, wie weit ein Material Anteil an der Form einer Plastik gewinnt und vorhandene Qualitäten in ihrer Wirkung steigert.

Die wichtigsten Herstellungswege plastischer Werke sind: das *Formen* in einer weichen Masse (Modellieren in Wachs, Ton u. dgl.), das *Schneiden* und *Hauen* aus festem Material (Holz, Stein, Elfenbein) und das *Gießen* und *Treiben* in Metall.

## I. Arbeit in Ton und Wachs.

Ton und Wachs dienen als vorläufige Materialien bei der Herstellung von Modellen, finden aber auch als endgültige Materialien in der Plastik Verwendung.

1. Das Modellieren. Vor der modellierenden Tätigkeit liegen die zeichnerischen Entwürfe, Skizzen und Studien des Plastikers. (Über die Unterscheidung dieser drei Gruppen innerhalb der „Handzeichnung“ vgl. das Kapitel: „Graphische Künste“.) Erst die methodische Durcharbeitung und Klärung der plastischen Aufgabe in Zeichnungen, sowohl nach dem Gesamtbild der Komposition als auch auf formale Einzelheiten hin, gibt dem Künstler die Sicherheit der inneren Anschauung, deren er bedarf, um den Bildgedanken in ein plastisches Material zu übertragen. Selbst *Michelangelo* hat sich, wie seine Handzeichnungen beweisen, durch genaues Studium am lebenden Modell auf die eigentliche plastische Tätigkeit vorbereitet.

Der *Ton* ist ein äußerst 'gefügliches Material: er gibt dem leisesten Druck des modellierenden Fingers nach, kleinere Stücke Ton lassen sich zu einer homogenen Masse zusammenkneten. Man kann beliebig wegnehmen und wieder zusetzen, also stets und leicht verbessern. Das in neuester Zeit gebräuchliche *Plastilin* hat dem Ton gegenüber den Vorzug, nicht zu trocknen, weil es ölhaltig ist, es bleibt also stets bildsam und fällt auch nicht auseinander, aber es ist unelastischer als Ton.

Je nachgiebiger ein Material ist, um so genauer und um so rascher läßt sich der Formgedanke in ihm ausdrücken. Der Plastiker befindet sich stets

dem Maler gegenüber darin im Nachteil, daß seine Herstellungsmethoden langwieriger sind, er erleidet einen stärkeren Reibungsverlust zwischen schöpferischer vorauseilender Phantasie und ausführender Technik. In der Zeitersparnis liegt daher ein Hauptvorteil der Arbeit in Ton und verwandtem Material. Der Bildhauer bedarf aber auch deshalb einer vorläufigen Fixierung seines Phantasiebildes in einem Modell, weil sich während der Steinarbeit das Werk ständig ändert, weil dort jeder Zustand die Vernichtung des vorhergehenden nötig macht.

Im allgemeinen stellt der Künstler nicht nur *ein* Tonmodell her, sondern mehrere in verschiedenem Maßstabe und verschiedener Durcharbeitung. Skizzenhafte kleine Modelle dienen dem ungefähren Festhalten des plastischen Motives, sie geben für gewöhnlich nicht mehr als den Wurf der Figur im großen und ganzen und können für andere als den Künstler selbst unverständlich sein. (Von *Michelangelo* z. B. sind derartige Tonskizzen in der Casa Buonarroti in Florenz erhalten.) Neben diesen ersten *plastischen Entwürfen* arbeitet der Plastiker ein genaues *Hilfsmodell*, das freilich immer noch kleiner als die gedachte Originalarbeit gehalten wird, aber schon die Formgebung der künftigen Statue aufweist. Als endgültige Vorlage für die Steinarbeit oder als Gußmodell werden Modelle in *Originalgröße* verwendet. Sie bewahren den Künstler davor, sich zu verhasen, und bieten ihm die Möglichkeit, Änderungen im richtigen Maßstabe auszuführen. Von *Michelangelo* besitzen wir (Florenz, Accademia) ein großes Modell zur Statue eines Flußgottes für die Mediceergräber. Ein Gerippe aus Holz ist mit Werg bekleidet und mit Bindfaden verschnürt, darüber ist eine Ton-schicht gelegt, die mit Kleister und Scherwolle gemischt ist und die eigentliche Modellierung der Körperoberfläche trägt. Eines inneren Gerippes bedarf jedes größere Ton- oder WachsmodeLL, da ohne Stützen im Innern einer Figur die Tonmassen abrutschen und durch ihr Gewicht zusammensinken würden. Ehe der Plastiker daher zum Modellierton greift, formt er aus Eisenstäben, mit Hilfe von Drähten und überall verteilten Holzknebeln, ein Gestell von ungefährer Haltung der geplanten Figur, an das Ton, Plastilin oder Wachs angetragen werden. Als Werkzeuge gebraucht der modellierende Künstler die Finger, Modellierhölzer aus Buchsbaum, Modellerschlingen aus Metall und den Pinsel.

Die Gefahr der plastischen Arbeit in einem vorläufigen Material (Ton, Wachs) besteht darin, daß sich der Künstler von der Leichtigkeit und Raschheit der Technik verleiten läßt, seine ganze Leistung auf das Modellieren zu beschränken, das Modell bis ins letzte auszuführen und es dann der mechanischen Übertragung in Stein zu überlassen. Die besonderen Bedingungen, die der Stein von sich aus an die plastische Behandlung stellt, bleiben in diesem Falle unerfüllt.

2. **Keramische Plastik.** Zu einem *selbständigen* plastischen Material kann der Ton erst werden, wenn er im Scharfbrande gehärtet worden ist. Figuren, die gebrannt werden sollen, müssen eine möglichst dünne Tonschicht besitzen, da die in einer dicken Tonmasse enthaltene Feuchtigkeit bei der Verwandlung in Dampf, die infolge der Erhitzung eintritt, die Figur sprengen oder in ihr Risse hervorrufen kann. Beim Brennen verliert die Gestalt stets ein wenig an Volumen, ein Umstand, mit dem der Plastiker schon beim Modellieren rechnet. Auch wird er nach Möglichkeit auf Geschlossenheit der Form sehen, da es schwierig ist, abstehende Teile zu brennen.

Gebrannte Tonfiguren in kleinem Maßstabe, sog. *Terrakotten*, hat schon die Antike (Tanagra) hergestellt. Größere Terrakotten entstanden in Deutschland während des Mittelalters und in Italien im 15. Jahrhundert neben Arbeiten in Stein, Holz und Stuck (z. B. die sitzenden Apostelfiguren in der Frauenkirche und im Germanischen Museum in Nürnberg um 1396, — die teils bemalten, teils unbemalten Tonplastiken von *Guido Mazzoni* und *Antonio Begarelli* in Modena). Dem Nachteil der reinen Terrakotta, nämlich der Durchlässigkeit des porösen Tones für Wasser, half man durch aufgeschmolzene Glasuren ab. (Vom 13. Jahrhundert ab Fliesen persischer, türkischer, spanisch-maurischer Herkunft.) Von Spanien kam dann die maurische Technik auf dem Wege über Majorka nach Italien, wo im 15.—18. Jahrhundert zahlreiche Fabriken die sogenannte *Majolika*-ware herstellten.

Bemalte (meistens in Weiß, Blau, Gelb, Violett und Grün) und dann glasierte Terrakotten führten die Mitglieder der Familie *della Robbia* in die Großplastik ein (z. B. Luca della Robbias Lünette, Abb. 63, oder der Fries am Ospedale del Ceppo in Pistoja). Wegen ihrer Wetterbeständigkeit eigneten sich diese glasierten Terrakotten besonders für den plastischen Schmuck der Außenarchitektur.

Im 18. Jahrhundert wurde die Majolika von dem dünnwandigen und glänzenden europäischen *Porzellan* verdrängt, das 1709 von *Böttger* in Meißen zuerst hergestellt worden war. Das Porzellan wird teils unglasiert, als „Biskuit“, teils glasiert in den Handel gebracht. Das glasierte Porzellan gewinnt seine besondere Schönheit erst in Verbindung mit Malerei. Die hohe Bildsamkeit des Porzellans zog eine Fülle plastischer Begabungen an, z. B. *Johann Joachim Kändler* und *Ch. Ludwig Lücke*.

Was das Porzellan für die Rokokozeit, bedeutete *Josiah Wedgwoods* sogenannte „*Jasperware*“ für den Klassizismus. Aus einem harten, in der Masse blaßgrün, blau, violett oder schwarz gefärbten Steingut stellte er Gefäße her, auf die er gepreßte weiße Reliefs im Stil antiker Gemmen legte.

Im Anschluß an die uralte Keramik Ostasiens hat dann in der Gegenwart *Jean Carriès* die Steinzeugplastik neubelebt und diesem Material mit Hilfe zarter und sorgsamer Glasuren die reichsten Wirkungen abgewonnen.

3. **Wachsplastik.** Die Technik der Wachsplastik (das „Bossieren“) kannte das Altertum und benutzte sie zur Herstellung von Totenmasken und von Modellen für den Bronzezug. Selbständige Wachsarbeiten sind auch während des ganzen Mittelalters und in der Renaissance entstanden. Neben Votivgeschenken vor allen Dingen Bildnisbüsten (z. B. von *Ghiberti*, *Michelozzo*, *Pollaiuolo*), denen durch Bemalung eine erhöhte Lebendigkeit verliehen wurde. Als Material für Medaillen- und Goldschmiedemodelle ist das Wachs bis zur Gegenwart in Gebrauch geblieben. Die Großplastik verwendet es nur noch selten (z. B. *Klinger* für das Modell des Beethoven-Thrones). Um modellierfähig zu werden, muß das Wachs mit Öl und Terpentin gemischt werden. Auch erhält es einen dunkel färbenden Zusatz von Pech, da transparentes Wachs keine Schatten gibt und infolgedessen die angestrebte Wirkung der Modellierung während der Arbeit nicht erkennen läßt.

## II. Arbeit in Gips und Stuck.

1. **Gips.** Tonmodelle und Wachsmodelle sind mechanischen Verletzungen leicht ausgesetzt, auch schrumpfen und springen die ersten beim Eintrocknen. Infolgedessen fertigt man von ihnen genaue und dauerhafte Kopien, indem man sie in *Gips* abgießt. Dieses Verfahren zerfällt in zwei Aufgaben; zunächst die, eine Hohlform (ein Negativ) herzustellen und dann die andere, aus der Hohlform einen Ausguß (ein Positiv) zu gewinnen, das seinerseits erst das verlangte Nachbild des Modelles ist. Von Modellen, die Unterschneidungen und abstehende Teile aufweisen, läßt sich ein Gipsabguß nur in mehreren Teilen machen. Die einzelnen Teile werden durch eingegipste Eisenstangen miteinander verbunden. Um aus der Hohlform den positiven Ausguß zu bekommen, muß die Form zerschlagen werden, sie „geht verloren“. Man färbt die dem Modell nächste, also die zuerst aufgetragene Gipsschicht meist mit Bolus rötlich, um beim Abklopfen der Form zu wissen, wann man sich dem Ausguß nähert, der ja nicht verletzt werden darf. Aber auch das Tonmodell geht verloren, denn was von ihm an den Stücken der Hohlform haften bleibt, wird ausgewaschen und ausgeschabt. Die Ausgüsse zeigen naturgemäß an den Stellen, wo die Formteile aneinanderstoßen, Formnähte, die von der nacharbeitenden Hand des Künstlers beseitigt werden müssen. Feinheiten der Modellierung, auch kleinere Korrekturen können der Durcharbeitung des Gipsabgusses vorbehalten bleiben.

Wenn von einem Tonmodell mehrere Abgüsse hergestellt werden sollen, muß man sich eines Verfahrens bedienen, bei dem die Form erhalten bleibt. Kleine Gegenstände lassen sich aus einer *Leimform* ausgießen. Bei größeren Arbeiten wird die Gipsform in vielen keilförmigen, genau aneinanderpassen-



den Stücken hergestellt (*Keilform*), die in einem festen Gipsmantel zusammengesetzt werden. Aus dieser mit Stearin oder Firnis getränkten Hohlform lassen sich dann beliebig viele Ausgüsse machen. — Gipsabgüsse nach dem *lebenden* Modell, die dem Naturstudium dienen sollten, wurden schon der Schule des *Lysippos* zugeschrieben. In der Renaissance wird ihre Herstellung von *Cellini* ausführlich beschrieben.

2. **Stuck.** Unter Stuck versteht man eine Mischung von Gips mit feinem Mörtel unter Zusatz von Leimwasser. Soweit Stuck als künstlerisches Material in Betracht kommt, wird er verwendet zur freihändigen Modellierung von dekorativen Arbeiten ornamentaler oder figürlicher Art, hauptsächlich an Wänden und Decken. (Plafonds des Barock- und des Rokokostiles.) Zunächst trägt man den Mörtel mit dem Spachtel an und gibt ihm — solange er noch bildsam ist — die gewollte Form im großen. Die Durcharbeitung der Einzelheiten erfolgt nach dem Darüberlegen der mit Leimwasser angerührten Gipsmasse. Erhärteter Stuck läßt sich mit Meißel und Reparierereisen behandeln. Da der Mörtel rasch trocknet und sich dann nicht mehr dem Spachtel fügt, verlangt die Stucktechnik ein rasches und sicheres Arbeiten.

### III. Arbeit in Holz und Elfenbein.

1. **Holz.** Die plastischen Werke der vorgeschichtlichen Zeit in Griechenland waren Holzfiguren, d. h. rohe Anpassungen menschlicher Formen an die gegebene Gestalt des Balkens und der hölzernen Säule. Erst allmählich wurde das Holz vom Stein verdrängt, ohne aber als Material aus der Geschichte der Plastik zu verschwinden. So bildete sich im Mittelalter die Technik des Holzschnitzens da aus, wo kein zur Bildhauerei geeigneter Stein vorhanden war. In waldreichen Gegenden trat an die Stelle des Steinmetzen der Holzschnitzer, der die Bauteile der Fachwerkhäuser mit ornamentalen oder figürlichen Schnitzarbeiten schmückte (z. B. in Goslar, Hildesheim).

Beim Übergang von der architektonisch gebundenen Bauplastik zur selbständigen Altarplastik entstanden in Skandinavien und Deutschland die großen Schnitzaltäre mit ihrer Überfülle an Reliefs und Rundfiguren, während die Holzplastik in Italien vorwiegend auf dekorative Arbeiten (Gestühle) beschränkt blieb.

Die Großplastik bevorzugte das weiche Linden- und das härtere Eichenholz, während Arbeiten der Kleinplastik zumeist in dem zähen und dichten Buchsbaumholz ausgeführt wurden. Zedernholz in Verbindung mit Gold wird als Material der archaischen Kunst in Griechenland genannt. Die Holztechnik unterscheidet sich von der Steinarbeit dadurch, daß es sich

weniger um ein Hauen als um ein Schneiden handelt. Die hohe Bildsamkeit des Materiales erlaubt eine große Freiheit in bezug auf die Detailbehandlung. Die harten und eckigen Brüche des Faltenwurfes, seine scharfen Grate, die weichen Täler und Faltenröhren lassen sich durch Rillen, Bohren und Kerben dem Holzblock abgewinnen, dessen Zähigkeit auch starke Kurven und Unterschneidungen duldet. Während sich aber der Stein in jeder Richtung bearbeiten läßt, kann man mit dem Schnitzisen nicht gegen das Holz schneiden, sondern nur mit ihm oder quer über dasselbe. Die Raspel dient zur Aufräuhung der Oberfläche des Holzes, die durch den Gegensatz glatter Schnittflächen zu körnigen Partien ein besonderes Leben gewinnt. Man arbeitete entweder aus dem Holzstamm heraus oder verwendete bei größeren Arbeiten sorgsam geleimte Bohlen und Blöcke. Feinere Schnitzarbeiten blieben — besonders im späteren Mittelalter — unbemalt, um die schöne Textur des Holzes und die Schärfe der Technik wirken zu lassen. (Vgl. *Riemenschneiders* hl. Simon, Abb. 74; auch die großen Chorgestühle des *Georg Syrlin* im Ulmer Münster.) Dagegen zeigen die meisten der älteren Holzplastiken Bemalung. Man überzog die Statue mit einem Kreidegrunde (aus Leim, Kreide, Honig), manchmal auch erst mit grober Leinwand. Diese Grundierung trug die Bemalung; Zierate belegte man mit zinnoberner Folie und dann mit Goldplättchen (z. B. *Meister Bertrams* Altarwerk in der Hamburger Kunsthalle, Abb. 72, 73). Die feinere Modellierung wurde häufig erst dem Kreidegrunde, bzw. der mit Kreide und Leim getränkten Stoffumhüllung eingeprägt. (Besonders realistisch bemalte Holzstatuen in Spanien; z. B. die Werke des *Jean Martinez Montanes* und des *Alonzo Cano*.)

2. *Elfenbein*. Das *Elfenbein* ist seiner schönen Struktur, Härte und Elastizität wegen schon von der altgriechischen Monumentalplastik in Verbindung mit Gold, Bronze, Marmor usw. verarbeitet worden (sog. chryselephantine Technik; Athena Parthenos, Olympischer Zeus des *Phidias*). Da es nur Elfenbeinstücke verhältnismäßig geringer Größe gibt (entsprechend dem Querschnitt des tierischen Zahnes), wurde das Elfenbein ein bevorzugtes Material der Kleinplastik. Mit Messer und Grabstichel bearbeitete Elfenbeinwerke (Gefäße, Bücherdeckel, Schachspiele, Kästchen) geben uns Kunde von der Entwicklung der Plastik in Zeiten, aus denen Schöpfungen aus anderem Material sich gar nicht oder nur in wenigen Stücken erhalten haben. (Altchristliche und karolingische Periode.) Während noch das 18. Jahrhundert Elfenbeinwerke in kleinem Format und von zartester Ausführung entstehen sah, ist dieses Material im 19. Jahrhundert nur selten (z. B. von *Klinger* für die Köpfe an der Thronlehne der Beethovenstatue, Leipzig, Museum) gebraucht worden. Man unterscheidet — nach der Herkunft — asiatisches, afrikanisches und fossiles, nach der Farbe weißes, gelbliches, grünliches und rötliches Elfenbein.

## IV. Arbeit in Stein.

1. **Material.** Mannigfacher *Gesteinsarten* bedient sich die Plastik. Jedes Steinmaterial stellt eigene Ansprüche an die Technik und auch an das Erfindungsvermögen des Bildhauers. Die harten, schwer zu bearbeitenden Urgesteine: *Granit, Basalt, Porphyr* engen die künstlerische Einbildungskraft ein auf statuarische Gedanken von blockmäßiger Geschlossenheit und monumentalem Charakter. (Ägyptische Plastik.) Dagegen eignet sich der weichliche und im Ton unklare *Alabaster* nur für plastische Kleinarbeiten und dem Wetter nicht ausgesetzte Werke.

Die *Kalksteine*, z. B. der Kehlheimer oder der französische, „Savonnière“ genannte, erlauben ihrer Mürbigkeit wegen keine Schärfe der Formgebung, bieten sich aber, weil sie leicht zu bearbeiten sind, für Versuche der Großplastik dar. So bildet ein Kalkgestein, der Mergelkalk (Poros genannt), das Übergangsmaterial zwischen Holz und Marmor in der archaischen Zeit der griechischen Skulptur. Auch kommt eine Verbindung von Marmor und Kalkstein in demselben Werke vor (z. B. Metopen vom Heratempel in Selinus: Reliefgrund aus Kalkstein, nackte Teile der Frauenkörper aus Marmor). Aus Solnhofener Kalkstein besteht das Grabmal Heinrichs II. und der Kaiserin Kunigunde von *Tilman Riemenschneider* (Dom zu Bamberg).

Quarzkörner, die durch Kiesel, Kalk oder Ton verkittet sind, bilden die *Sandsteine*. Ihrer Struktur nach stehen sie den Kalksteinen nah, sind aber noch weicher und weniger witterungsbeständig. Wenn sie als Material für die plastische Bauornamentik verwertet werden, bilden sie mit ihrer porösen Oberfläche einen wirkungsvollen Gegensatz zu glattem Quaderbau. Die deutsche Plastik des Mittelalters benutzte Sandsteine auch für Statuen (so sind z. B. die Figuren der Ekklesia und Synagoge am Straßburger Münster, Abb. 69, aus rötlichem Vogesensandstein gearbeitet).

Die edelsten Kalksteine sind die *Marmorarten*, ausgezeichnet durch Dauerhaftigkeit, dichte Struktur, feines Korn und schöne Farbe. Für die Zwecke der Plastik kommen in Betracht: die Marmorarten des Nordens (Tegernseer, Untersberger, Laaser Marmor) und die des Südens (Pyrenäenmarmor, italienischer aus Carrara, griechischer vom Festlande und den Inseln). Seit dem 5. Jahrhundert v. Chr. wurde in erster Linie für den Tempelbau der pentelische Marmor gebrochen, der milchweiß, auch bläulich gestreift vorkommt. (Aus pentelischem Marmor sind die Figuren des Ostgiebels vom Parthenon, z. B. des sog. Theseus, Abb. 51.) Als Statuenmarmor diente etwa vom 7. Jahrhundert v. Chr. an der groß-kristallinische aus Paros, der infolge seines Eisengehaltes an der Luft allmählich einen hell ockergelben Ton annimmt (z. B. der Hermes des *Praxiteles*), und der zart elfen-

beinfarbige von Lesbos. Italien verwendete naturgemäß den carrarischen Marmor von reiner, aber oft unangenehm zuckeriger Weiße. Die Marmorarten sind kristallinische, nicht splittende Gesteine, schwerer als Sandsteine, bildsamer als Granit, spröder als Holz, klarer als Alabaster. Sie lassen sich polieren und geben die schärfste Präzision der Modellierung her. Weit ausladende Abzweigungen an Marmorstatuen müssen, damit sie nicht durch ihre Eigenlast abbrechen, durch Brücken und Stützen aus Marmor mit dem Hauptstamm verbunden werden. Kopiert man eine Marmorfigur in Bronze, so werden solche Verbindungsstücke unnötig, da das hohl gegossene, leichte und in sich zähe Metall ihrer nicht bedarf; umgekehrt müssen die Glieder unterstützt werden, wenn eine freibewegte Bronzeplastik in Marmor übertragen wird. Die antike Plastik hat zahllose Bronze-Originalarbeiten in Marmor kopiert und sie dabei unbefangen den Forderungen der Steintechnik gemäß umgeändert (z. B. *Polyklet's* Doryphoros, Abb. 53, und seine Amazone, Berlin, Altes Museum), der eine hohe Steinstütze unter den linken, ursprünglich ruhig herabhängenden Arm geschoben wurde).

Empfindlicher in dieser Beziehung waren die Bildhauer der Renaissance, denen es als Ehrensache galt, eine Marmorfigur so zu komponieren, daß möglichst keine Brücken und Zusätze notwendig wurden (so gelang es *Michelangelo*, aus einem von *Agostino di Duccio* verhaueenen Block ohne anzustücken den David [Florenz, Accademia] zu gestalten).

Eine Hauptschönheit der griechischen und italienischen Marmorarten liegt in ihrer Halbdurchsichtigkeit: sie lassen das auffallende Licht bis zu einer gewissen Tiefe dringen. Daher gewinnt der Künstler mit Hilfe durchscheinender dünner Marmorschichten (bei Gewändern z. B.) und dank der lichtaufsaugenden Oberfläche sanfte Übergänge zwischen Licht und Schatten und weiche, gegen die umgebende Luft hin verfließende Konturen. Diese Eigenschaft teilt der Marmor mit dem unedleren Alabaster, während sich der Granit, die Sandsteine und die gewöhnlichen rauhen Kalksteine dem Licht gegenüber undurchlässig verhalten.

## 2. Technik.

a) **Werkzeuge.** Um den Steinblock im groben zu behauen (zum „Degrossieren“), gebraucht der Bildhauer Schlägel und Spitzseisen. Bohrer und Zahneisen dienen der Durcharbeitung im Detail, mit Feilen, Raspeln und anderen Werkzeugen kann der Marmorarbeit schließlich eine glatte Oberhaut gegeben werden. Die verschiedenen Zeiten bevorzugen verschiedene Grade der Glättung: die römische Antike und die Renaissance gingen bis zu spiegelnder Blankheit. Heute wird der matte Ton des unpolierten Steines vorgezogen. In der Renaissance galt die Politur als Zeichen technischer Vollendung, und sie wurde für nötig gehalten bei Arbeiten, die aus der Nähe betrachtet werden sollten, während Statuen, die für

Fernwirkung berechnet waren, auf die Glättung der Oberfläche verzichten durften. Ob der Gegensatz zwischen polierten und rauh gelassenen Teilen an einem Werke (z. B. *Michelangelos Tondo* der Jungfrau mit dem Kinde, Florenz, Museo Nazionale) beabsichtigt war, wie wir heute annehmen möchten, oder nicht, ist nicht mit Sicherheit zu sagen. Wir empfinden es ja an griechischen Torsi als eine besondere Schönheit, daß sie neben der weichen und zarten Epidermis die Rauheit und körnige Kraft der Bruchstellen zeigen. Und *Rodin* sieht im Kontrast der kaum angetasteten Marmoraterie und der aus ihr herauswachsenden durchgearbeiteten Form des menschlichen Leibes einen Grundgedanken seiner Plastik (z. B. Danaide). — Einen rein praktischen Vorteil gewährt die Polierung des Marmors jedenfalls: sie sichert dem Steine eine größere Dauerhaftigkeit, da Staub und Nässe sich auf einer glatten Oberfläche weniger leicht festsetzen können als auf einer rauhen.

Das Kernproblem der Arbeit in Stein liegt darin, das Tonmodell bzw. seinen Gipsabguß getreu in den Stein zu übertragen und doch der Steinfigur die Merkmale der besonderen vom Stein geforderten technischen Behandlungsweise zu wahren. Man unterscheidet in der Hauptsache zwei grundverschiedene bildhauerische Verfahren, eine mehr mechanische Methode: das *Punktieren*, und ein anderes, heute verhältnismäßig selten angewendetes Verfahren: das *freie Heraushauen* der Figur aus dem Block.

b) **Punktierverfahren.** Beim Punktieren handelt es sich darum, zu wissen, wieviel man von dem gegebenen Steinblock wegschlagen muß, um einen Kern — die gewollte Figur — von genau den gleichen Maßen, wie sie das Modell aufweist, stehenzulassen. Diese Aufgabe löst der Bildhauer durch ein ziemlich verwickeltes Meßverfahren mit Hilfe des Zirkels, der Punktiermaschine oder anderer Apparate. „Punktieren“ heißt diese Tätigkeit, weil sie darin besteht, den Stein bis zu den Punkten anzubohren, die auf der Oberfläche der späteren Figur liegen sollen. Durch Wegschlagen des Materiales zwischen diesen Punkten muß sich also die Statue im Rohen gleichsam aus dem Block herauschälen lassen. Je mehr Oberflächenpunkte der Künstler durch Bohrungen festlegt, desto sicherer weiß er, wie weit er an jeder Stelle des Blockes den Stein wegschlagen darf, ohne das unsichtbar in ihm steckende zukünftige plastische Gebilde anzutasten. Die gesuchten Punkte im Innern des Steines lassen sich nur finden, indem man durch Messen von Punkten auf der Steinoberfläche aus die Tiefe bestimmt, bis zu der jedesmal der Bohrer eindringen muß.

In der Praxis stellt man zuerst fest, welche Punkte auf der Oberfläche bzw. im Innern des Blockes den äußersten Punkten des Modelles (z. B. bei einer Büste der Scheitelhöhe, Nasenspitze, Hinterhauptwölbung und der Sockelplatte) entsprechen. Zu diesem Zwecke werden an den hervorragenden Punkten des Modelles oben und unten, vorn und hinten, rechts und

links kleine mit Grübchen versehene Metallstifte eingegipst, die ein sicheres Einsetzen der Zirkelspitzen erlauben. Modell und Marmorblock sind dabei auf wagerechten Platten befestigt. Dann mißt man am Modell die Entfernungen zwischen drei in einer Ebene, aber nicht in einer Geraden liegenden Punkten und sucht mit Hilfe von Zirkelschlägen die entsprechenden Punkte auf der Blockoberfläche auf. Nun werden am Modell von zweien dieser drei Punkte die Entfernungen nach einem vierten nicht in gleicher Ebene liegenden Punkte mit dem Zirkel gemessen. Auf die entsprechenden zwei Punkte des *Blockes* wird der Zirkel mit den gemessenen Entfernungen als Radius aufgesetzt; wo die beiden Zirkelschläge sich auf der Blockoberfläche schneiden, ist der Bohrer anzusetzen. Um nun zu wissen, wie tief man parallel zur wagerechten Standplatte in den Stein bohren muß, mißt man wieder am Modell, und zwar von dem dritten Punkte bis zum vierten die Entfernung. Setzt man nun den Zirkel mit diesem Maß als Radius auf den entsprechenden dritten Punkt der Steinhaut ein, so liegt der gesuchte vierte Punkt im Blockinnern da, wo der Zirkelschlag durch das Bohrloch geht. Durch ständiges Messen und Bohren von drei Punkten nach einem vierten im Raume hin werden nach und nach so viele Punkte im Stein gefunden, als auf der Modelloberfläche durch die Metallstifte gekennzeichnet waren.

Diese umständliche und subtile Arbeit überläßt man heute der Punktiermaschine, die nach dem Storchschnabelprinzip mit großer Genauigkeit arbeitet. Im allgemeinen bohrt man nicht ganz bis zur gesuchten Tiefe, sondern läßt etwa 1 mm überschüssigen Marmor stehen, der mit Raspel und Sandpapier weggenommen wird. In dieser letzten Feile beruht oft die einzige persönliche Arbeit in Stein, die ein Bildhauer der Gegenwart leistet; die ganze Tätigkeit des Punktierens und Herausschlagens der Figur aus dem Block übernehmen die Marmorwerkstätten, z. B. die in Carrara.

Einfacher, aber ungenauer als die Meßmethode mit Hilfe des Zirkels ist ein schon von den Bildhauern der Renaissance empfohlenes Verfahren. Über Modell und Block werden horizontal zwei gleich große, rechteckige Rahmen aufgehängt, die an den Rändern gleiche Maßeinteilung zeigen. Von jedem dieser Rahmen hängen Lote auf Modell und Steinblock herab. Die Lage irgendeines Punktes am Modell läßt sich bestimmen durch seine Entfernung von einer Senkrechten und einer Wagerechten in der gleichen Ebene (Koordinatensystem). Das erste Maß wird an der Rahmeneinteilung abgelesen, das zweite ist durch die Länge des vom Rahmen bis auf den Punkt herabgelassenen Lotes bestimmt. Läßt man nun von der entsprechenden Stelle des Rahmens über dem Block ein entsprechend langes Lot herab, so findet man einen Punkt, der mit dem ersten des Modelles korrespondiert. Auf diese Weise lassen sich freilich nur verhältnismäßig wenige Hauptpunkte festlegen, zwischen denen der Meißel des Bildhauers nach dem Augenmaß

seinen Weg suchen muß. Schließlich gebraucht man auch Punktierrahmen, in die Kreuzlagen von Fäden gespannt sind, und stellt mit ihrer Hilfe die Lage zweier entsprechender Punkte an Modell und Block fest. Ein solches Fadennetz entspricht also im Prinzip der Quadrierung, die man in der Malerei, z. B. beim Übertragen von Zeichnungen auf die Wandfläche, vornimmt (vgl. den Abschnitt über Proportionen im Malerei-Kapitel).

c) **Freie Bildhauerei.** Bei diesem in der Antike wahrscheinlich regelmäßig, seltener in der Renaissance und Gegenwart angewendeten Verfahren handelt es sich nicht etwa um eine völlig unmethodische und beständig der Gefahr des Verhauens ausgelieferte Inangriffnahme des Blockes von allen Seiten aus, sondern um das langsame und von steter Überlegung geleitete schichtweise Eindringen in den Stein von einer Seite her. Dabei wird das mechanische Messen und Aufsuchen korrespondierender Stellen im Modell und im Steinblock ersetzt durch die der wegschlagenden Hand vorfühlende Formvorstellung und den steten Vergleich der schon aus dem Block herausgetretenen Teile der Figur mit den entsprechenden Partien am Modell. Diese Arbeitsmethode stellt naturgemäß die höchsten Anforderungen an das Formgedächtnis, ihre Anwendung setzt völlige Klarheit des inneren Vorstellens voraus. Darin liegt ihre Gefährlichkeit für schwache, ihr Reiz für starke plastische Begabungen. Der Weg der Arbeit ist etwa folgender: Der mit der Säge in der gewünschten Größe der Statue ungefähr zugeschnittene Steinblock wird an einer Seite geebnet. Auf diese Angriffsfläche zeichnet man mit Kohle die Umrisse des Modells, wie sie dessen Hauptansicht zeigt. Der Künstler denkt sich also die zukünftige Plastik so im Stein steckend, daß die in einer Ebene liegenden vordersten Punkte ihrer Frontansicht in die gegebene Vorderseite des Blockes fallen und natürlich auch in den Linien der Umrißzeichnung liegen. Nun läßt man die Zeichnung als Flachrelief aus dem Block heraustreten, indem man rings um sie eine erste Steinschicht wegschlägt. Allmählich fortschreitendes Arbeiten in die Tiefe schält nach und nach die Gestalt als immer erhabeneres Relief heraus, bis die Statue nach Wegschlagen der letzten Rückenschicht als Rundplastik dasteht. Die Form wird also durch langsames Vordringen von einer Seite her von der formlosen Masse befreit und macht dabei verschiedene Stadien der Körperhaftigkeit durch. Dieser Prozeß läßt sich vergleichen dem allmählichen Sichtbarwerden einer im Wasser liegenden Statue bei langsamem Sinken des Wasserspiegels (dieses von *Vasari* auf Michelangelos bildhauerische Technik angewendete Bild der Figur im Wasserkasten ist nur ein veranschaulichender Vergleich, nicht etwa, wie z. B. Winckelmann geglaubt hat, die Beschreibung einer Methode der Praxis). An den Künstler stellt das freie Herausschlagen aus dem Stein die ständige Forderung, sich klarzumachen, welche Teile der Figur in die erste, welche in die zweite, welche

in eine später loszumeißelnde Steinschicht fallen. Die Richtigkeit der Tiefenmaße an verschiedenen Stellen der Statue kontrolliert man von der Seite, von unten und von oben her. Das Erziehliche der Technik liegt in dem durch sie geübten Zwange zur Deutlichkeit der Formphantasie und im Ausgehen von einer geschlossenen Hauptansicht der Figur. Dadurch garantiert die Methode eine gewisse Einheitlichkeit im Aufbau der Figur. Das Bestreben des Plastikers wird darauf gerichtet sein, den im Block gegebenen Steinraum möglichst auszunutzen, seine Figur also derart in ihn hineinzudenken, daß ihre äußersten Punkte in die Oberhaut des Blockes fallen. Diese Ökonomie hat zur Folge: die Begrenzungen des Blockes, die wohl stets eine regelmäßige stereometrische Figur bilden, bleiben auch an der vollendeten Statue noch erkennbar, sie ist unsichtbar der Blockgestalt eingeschrieben, und auch dadurch gewinnt sie an geschlossener Gesamterscheinung. Die freie Steinarbeit gewöhnt die bildhauerische Phantasie daran, unter ihren plastischen Einfällen eine Auslese auf die zusammengedrängten Motive hin zu treffen. Ja das Gefühl für die plastische Ausgiebigkeit einer gewissen Steinmasse kann sich allmählich so verfeinern, daß der Künstler in der zufälligen Gestalt eines Marmorblockes schon die Statue vorgebildet sieht, die sich mit einem Minimum an Materialverschwendung aus ihm herausholen läßt. Ein liegen gelassener, verhaueener Marmor weckte z. B. in *Michelangelo* den plastischen Gedanken des David.

Die freie Steinarbeit hat dem mechanischen Punktierverfahren gegenüber den unabweisbaren Nachteil, daß der Bildhauer sich leicht verhaut, und vor allem mit dem Material nicht auskommt, wenn er für die vorderen Partien der Figur zu tief in den Block hineingegangen ist (z. B. Matthäus *Michelangelos*, Accademia, Florenz). Ist ein Irrtum vorgekommen, so muß entweder ein Marmorstück angesetzt („gestückt“) werden, oder die Statue ist in allen ihren Tiefenverhältnissen der fehlerhaften Form anzugleichen, die also einen neuen Maßstab für das Ganze gibt. Vor der Gefahr des Verhauens schützt sich der Bildhauer nach Möglichkeit durch Arbeit nach einem bis in die Einzelheiten durchgeführten großen Modell. (Die Annahme, daß *Michelangelo* nach kleinen in der Formbildung ganz allgemein gehaltenen Ton-skizzen seine Figuren freihändig aus dem Block gemeißelt habe, ist nach Auffindung eines seiner großen Originalmodelle nicht mehr aufrechtzuhalten.)

Der Prozeß der Arbeit in Stein: das Punktieren sowohl wie auch die freie Bildhauerei, ist der Modellierarbeit gerade entgegengesetzt. Wer sich daher damit begnügt, ein Tonmodell anzufertigen und dessen Übertragung in ein dauerhaftes Material handwerklichen Kräften zu überlassen, lernt nur *eine* Seite der plastischen Technik kennen. Modellierend arbeitet man sozusagen vom Mittelpunkt der Figur nach außen, die plastische Figur gewinnt man durch allmähliches Anlegen (additiv) von Ton an ein Gerüst



im Inneren der Figur, das bei fortschreitender Arbeit verschwinden soll. Aus dem Steinblock dagegen muß die Statue durch Wegnehmen von Material (subtraktiv), also von außen nach innen zu herausgeholt werden. Die zukünftigen Formen der Gestalt stecken für den Steinarbeiter schon in der positiven, noch nicht angetasteten Steinmasse, für den modellierenden Plastiker ist dagegen nur vorhanden, was er unter den formenden Fingern hat. Seine künstlerische Phantasie kann sich nicht wie die des wirklichen Bildhauers an dem Gegensatz zwischen geformter und ungeformter Materie entzünden.

d) Steinschnitt. Steinschnitt (Glyptik) nennt man die Technik der plastischen Bearbeitung von Bergkristall, Glas, Halb- und Ganzedelsteinen. Eigentlich handelt es sich mehr um ein Schleifen als um ein Schneiden, denn es werden mit Hilfe von Scheiben und Kugeln aus Eisen und Kupfer, die mit Schmirgel oder mit Diamantstaub und Öl bestrichen sind und sehr rasch um eine wagerechte Achse rotieren, bestimmte Formen aus den festen Materialien ausgeschliffen. Man unterscheidet den Hochschnitt, der also Reliefs erzeugt (*Kameen*), und den Tiefschnitt, mit dem *Intagli* (Siegel, Gemmen) hergestellt werden. Der Steinschnitt hat nur in der Kleinplastik Bedeutung. (Beispiele: die antiken Gemmen und Kameen und die Arbeiten der Renaissance in Hoch- und Tiefschnitt: Siegel, Gefäße u. dgl.)

## V. Arbeit in Metall.

1. Material. Während die Kleinplastik sich der ganzen Fülle edler und unedler Metalle bedient, wird von der Großplastik in erster Linie die *Bronze* als Material gewählt. Unter Bronze versteht man eine Legierung von Kupfer mit leichtflüssigen Metallen: Zink, Zinn, Messing und Blei oder einigen dieser Bestandteile. Neben der Steinbehandlung ist die Arbeit in Bronze die wichtigste und älteste bildnerische Technik. Infolge der Besonderheiten des Materiales stellt die Bronzearbeit besondere Aufgaben an den Künstler und setzt ihm eigene Ziele.

Zunächst sind — wie schon angedeutet — die *statischen* Verhältnisse des Metalles andere als die des Steins. Marmor ist schwer, er verträgt nur geringe Durchbrechungen, verlangt also eine zusammengehaltene Komposition. Die Bronze, die hohl gegossen wird, ist daher verhältnismäßig leichter, und dank ihres hohen Kohäsionsvermögens erlaubt sie eine weit ausgreifende Gliederung. Zweitens: Die *Oberflächen* einer Marmor- und einer Bronzeplastik zeigen ein grundverschiedenes Verhalten dem Lichte gegenüber. Die für Licht undurchlässige Bronze besitzt eine glatte Oberfläche, an der das Licht blank abfließt und von der es in scharfbegrenzten Glanzlichtern zurückgeworfen

wird, während der Reiz der Marmorstatue auf dem weichen Schimmer ihrer lichtgetränkten obersten Steinschicht beruht. Scharf und dunkel setzt sich die Bronzesilhouette gegen den Himmel ab, den Stein umspielt das Licht gelinder, seine Kontur erscheint leicht verschwimmend. So kommt es, daß z. B. der genaue Bronzeabguß einer Marmorfigur neben dieser etwas kleiner erscheint. Drittens: Stein und Metall erinnern im Anblick an sehr verschiedene *Tasteindrücke*: es streicht sich anders über das feine Korn eines Marmorarmes als über die blanke Haut der Bronze. Und in der Betrachtung plastischer Werke aus diesen Materialien schwingen Vorstellungen mineralischer oder metallischer Berührung mit. Viertens: Die *Witterungsbeständigkeit* der Bronze ist höher als die des Marmors. Das Metall gewinnt im Freien an Schönheit durch allmählichen Ansatz eines Edelrostes (*Patina*), der Stein verliert zumeist, jedenfalls in dem zerstörenden feuchten Klima nordischer Länder.

Diese Unterschiede der Stoffe bedingen technisch verschiedene Behandlungsweisen und haben eine verschiedene *Formgebung* zur Folge. Daher ist schon die Wahl des Materiales von entscheidender Bedeutung für die künstlerische Form, sie hat zur Folge das Eingehen des Plastikers auf die bestimmten Ansprüche, die der mitgebrachte Charakter des Steines oder Metalles an ihn stellt. So verlangt z. B. die Bronze — bei gleichgerichteten Formabsichten auf seiten des Plastikers — eine schärfere Modellierung der Einzelheiten als der Marmor, weil in dem dunklen Metall die Binnenformen nicht so deutlich reden wie im hellen Stein. Kopien aus einem Material in das andere wirken stets falsch und unleidlich, wenn nicht solchen Wirkungserfahrungen vom Kopisten Rechnung getragen worden ist.

2. **Technik.** Unter den mannigfachen Verfahren der Metallbehandlung zu Zwecken der Plastik: Gießen — Treiben — Schneiden — steht seit alter Zeit der *Bronzeguß* voran. War doch die Bronze das bevorzugte Material und der Hohlguß die bevorzugte Technik der archaischen Zeit in Griechenland (z. B. Wagenlenker aus Delphi, Abb. 52). Samische Künstler scheinen sie in Ägypten gelernt zu haben. Auch im Norden gehen Bronzeplastiken den Arbeiten in Stein voran; um das Jahr 1100 wurden für die Michaeliskirche in Hildesheim die Türen gegossen (ein Vollguß des 12. Jahrhunderts: der Leuchterträger im Dom zu Erfurt).

a) **Bronzeguß.** Im wesentlichen unterscheidet man zwei Gußmethoden, den *Stück-* oder *Teilguß* und den Guß in *einem* mit verlorener Form (*à cire perdue*). Das erste Verfahren besteht in einer Übernahme und Verfeinerung einer den Gelbgießern von alters her vertrauten Technik. Der Vorgang ist ungefähr folgender: Von einem durchgearbeiteten und in verschiedene Teile zerlegten Gipsmodell macht man stückweise (ähnlich wie der Gipsabguß selbst stückweise vor sich ging) Formteile aus feinem, sog. Formsand, die,

in einem Gipsmantel zusammengesetzt, ein genaues Negativ der Gipsstatue geben. Aus dieser Hohlform wird mit Hilfe größeren Formsandes und um einen festen Gipskern herum ein Ausdruck gewonnen. Von ihm schält der Gießer eine etwa 5 mm starke Sandschicht. Stülpt man nun die Sandhohlform über diese Vollform, so hat man eine Kernform, die rings durch einen 5 mm breiten Zwischenraum (die abgehobene Sandschicht) von der Mantelform (Sandhohlform) getrennt ist. In diesen Zwischenraum fließt das Gußmetall. Der Vorzug des Verfahrens liegt darin: das Originalwerk des Künstlers bleibt erhalten, da ein genaues Gipsmodell dem Guß zugrunde liegt. Nachteile sind: die Arbeit geht stückweise vor sich — so werden alle abstehenden Teile der Figur für sich geformt und gegossen. Infolge des Teilgusses müssen die Stücke zusammengelötet und die hierbei entstehenden Nähte wegziseliert werden. Es gibt auch stückweis gegossene Statuen, deren Teile nicht zusammengenietet, sondern nur übereinandergestülpt sind (z. B. der heilige Ludwig von *Donatello*, Florenz, S. Croce). Statt des Formsandes benutzt man zur Herstellung der Formen auch Gelatine oder Leim, oder man bedient sich des Wachsausschmelzungsverfahrens für die einzelnen Teile. Die archaischen Erzplastiken in Hellas wurden meist in Stücken gegossen. Ja diese Technik war so einflußreich, daß die Methode der Zusammenfüzung einzelner Teile selbst in der Marmorarbeit angewendet wurde (Beispiel: Die Giebelgruppen von Ägina).

Das zweite Verfahren der *Wachsausschmelzung* „in einem“ ist gefahrvoller, weil bei ihm das Originalwerk des Künstlers, die „Form“, verloren geht; aber es besitzt bedeutende Vorzüge vor dem Stückguß. Vor allen Dingen den, daß kein Zerlegen des Modelles nötig ist, und ferner, daß sich die Ziselierung der gegossenen Statue auf Glättung der Stellen beschränken kann, wo die Gußröhren an die Form stießen. Da beim Verfahren „à cire perdue“ die Vorlage des Künstlers vernichtet wird, besteht jedes gegossene Werk nur einmal, eine direkte Wiederholung des Originales ist ausgeschlossen. Die Gesamtarbeit, die in neuester Zeit, z. B. von *Max Klinger* für den Thron seiner Beethovenstatue, gewagt worden ist, zerfällt in vier Prozesse: Herstellen des Wachsmodelles, Aufbau der Gußform, Guß und reinigende Nacharbeit. Dabei ist der eigentliche Guß den Händen des Künstlers ganz entzogen und Sache des technisch erfahrenen Gießers, das Wachsmodell aber ist seine eigenste Leistung. Wenn man keinen Vollguß beabsichtigt, darf das Wachsmodell, an dessen Stelle die Bronze treten soll, nur eine Schicht von der beabsichtigten Dicke des Metalles sein. Man muß also einen Kern haben, über den das zu modellierende Wachs gelegt wird, und einen Mantel, der sich den feinsten Hebungen und Senkungen des durchgearbeiteten Wachsmodelles anschließt.

Nach den älteren (z. B. von *Benvenuto Cellini*) verwendeten Methoden wird ein vom Bildhauer angefertigtes Tonmodell getrocknet und dann

gebrannt, wobei es etwas einschrumpft. Diesen Verlust an Volumen ersetzt man durch Überziehen des Tons mit einer Wachsschicht, die natürlich überarbeitet werden muß, um alle Feinheiten des darunter steckenden Originals ebenfalls aufzuweisen. Oder man drückt Wachsplatten in die Teile einer Hohlform aus Gips ein, baut die mit Wachs innen ausgekleideten Formstücke zur ganzen Figur übereinander und füllt die Mitte mit einem Kern aus Gips und Ziegelmehl. Der Plastiker der Gegenwart stellt einen Kern meistens dadurch her, daß er von einer in Teile zerlegten Gips-Hohlform nach dem Originalmodell einen Ausguß mit feuerfester Kernmasse herstellt, die aus sandiger Gußerde, Ziegelmehl und Gips besteht. Von diesen im Inneren durch Eisenrahmen gestützten Kern nimmt man eine oberste Schicht weg, umkleidet ihn dann wieder mit der Gipsform und gießt den Hohlraum mit Modellierwachs aus. Wenn vom erkalteten Wachs der Gipsmantel abgehoben worden ist, kann der Künstler an die Modellierung der Wachsschicht gehen. Dazu muß das Wachs so beschaffen sein, daß es nicht klebrig ist, sich geschmeidig dem modellierenden Finger oder Werkzeug fügt. Es muß einfarbig sein und rein, damit es ohne Rückstände zu hinterlassen verbrennen kann. Denn sobald das einfließende Metall mit Wachsresten in Berührung kommt, kann die ganze Form durch Explosion zerstört werden. An das fertige Wachsmoell werden in Gestalt von Wachsästen die Zuflußröhren für das Metall und die Luftabzüge — ein sorgfältig verteiltes Röhrensystem — angesetzt.

Nun handelt es sich um Herstellung eines Formmantels, der, ohne das Wachsmoell im geringsten zu beschädigen, sich ihm genau anschmiegt, und von genügender Stärke ist, dem Druck des einströmenden Erzes zu widerstehen. Mehlstaubfeiner, zu einer breiigen Masse gerührter Sand wird zunächst mit Haarpinseln auf das Wachs getupft, dessen zarteste Vertiefungen er ausfüllt. Allmählich trägt man ringsum immer gröberes Material mit immer derberen Pinseln in vielen Schichten auf, umbaut den ganzen Mantel mit einem Eisengerüst und stopft dieses wieder mit Gußerde aus. Brennt man nun die ganze Form, so schmilzt das Wachs aus. Ihrer Schwere wegen kann natürlich die Form zu diesem Zwecke nicht in einen Ofen geschoben werden, dieser muß vielmehr um sie herumgebaut werden. Nach dem Abkühlen der Form können die Gußvorbereitungen getroffen werden, die in der Hauptsache darin bestehen, die Form in der sog. Dammgrube, dem Keller des Gießhauses, aufzustellen und rings mit gestampfter Erde einzudämmen, damit sie durch das Metall nicht gesprengt werden kann. Damit sich die flüssige Bronze gleichmäßig und rasch in allen Teilen, auch den letzten Verästelungen des Hohlraumes, im Inneren der Form verteilt und damit die hier vorhandene Luft entweichen kann, wird die Bronze durch das System der Zuflußröhren von untenher in die Form geleitet.

Wenn die Bronze erkaltet ist, räumt der Gießer die Dammgrube aus, der Formmantel wird zerschlagen, von der gegossenen Figur sägt man die Bronzezweige ab, die sich durch das Füllen der Zuflußröhren mit Metall gebildet haben. Nach einer mechanischen und chemischen Reinigung bedarf die Bronze nur noch der Ziselierung an den Ansatzpunkten dieser Röhren; im übrigen ist sie ein genaues Nachbild des Wachsmoделles.

Zur Schönheit einer Bronzeplastik gehört auch ihre *Patina*, ein bläulicher, grünlicher oder bräunlicher Überzug der Metallhaut mit basisch kohlenstoffsaurem Kupferoxyd. Dieser Edelrost bildet sich an der Luft und durch Berühren der Bronze mit den Händen. Mit der natürlichen Patina läßt sich die — auch schon im Altertum angewandte — künstliche Patina nicht vergleichen, die man teils zum Zwecke der Oberflächenverschönerung anwendet, um den blanken Glanz der frisch gegossenen Statue zu mildern, teils zum Schutz der Oberfläche gegen ihre Verunreinigung in der rußhaltigen Atmosphäre der modernen Großstädte.

b) **Treiben in Metall.** Kleinere für die Ausführung in Metall gedachte Plastiken, in erster Linie Reliefs, lassen sich direkt, ohne Guß, in edlen oder unedlen Metallen herstellen (*Minuterie*). In den Goldschmiedewerkstätten wurde zuerst das auf der Dehnbarkeit des Metalls beruhende Verfahren des „Treibens“ geübt. Über einer zähen, aber für starken Druck nachgiebigen Unterlage, dem sog. Treibpech oder Treibkitt, der aus Pech, Mehl, Talg und Terpentin besteht, können dünne Bleche aus Bronze, Gold, Silber usw. von der Unterseite her bearbeitet werden. Man treibt mit Hämmern und stumpfen Punzen aus dem Metall Beulen heraus, die, von der Oberseite betrachtet, Reliefs darstellen. Löst man nun die Metallplatte vom Treibpech, so lassen sich Vertiefungen auf der Oberseite, wie sie zur Durchführung von Einzelheiten nötig sein können, durch Punzen hervorbringen. *Cellini* empfiehlt, die Arbeit von der Oberseite über einem Bronzeabguß des Modelles vorzunehmen. Diese Technik wurde für das Treiben von Medaillen verwendet. Will man größere Werke in Metall treiben (*Grosserie*), so werden Einzelstücke getrieben und dann verlötet. Selbst Rundfiguren lassen sich auf diesem Wege herstellen (z. B. die Kopie des Farnesischen Herkules in Wilhelmshöhe, Arminius im Teutoburger Walde, die Viktoria auf dem Brandenburger Tor in Berlin).

c) **Metallschnitt.** Um die Reliefs der Vorderseite (Avers) und Rückseite (Revers) auf den Schaumünzen (*Medaillen*) herzustellen, bediente man sich im 15. Jahrhundert zumeist des Gußverfahrens (z. B. *Vittore Pisano*, Abb. 49 A und B). Seit dem 16. Jahrhundert wich der Medaillenguß dem technisch verbesserten Prägen mit geschnittenen Stempeln. (Antike geprägte Münze, Abb. 48 A und B.) Heute werden meistens beide Techniken derart verbunden, daß nach einem Eisenguß des Wachs- oder Tonmodell

mit Hilfe der sehr genau arbeitenden Prägemaschine mechanisch verkleinerte Vervielfältigungen hergestellt werden (z. B. die Medaillen von *Charpentier*, *Chaplain* [Abb. 50 A und B], *Roty* u. a. m.). Der mühseligen Arbeit des Stempelschneidens unterzog sich früher der Künstler selbst. Als Vorlage diente gewöhnlich ein Modell in Wachs von zwei- bis vierfacher Größe der beabsichtigten Medaille. Nach diesem Relief wird in Stahl erhaben gearbeitet, da sich beim Tiefschnitt in dem undurchsichtigen Material nur schwer die Richtigkeit der Flächenstellungen beurteilen läßt. Es gehört große Übung des Auges dazu, um zu wissen, ob eine gewisse Tiefe hier einer gewissen Höhe dort entspricht. Das erhabene Stahlrelief wird gehärtet und in weichen Stahl getrieben. Diese zweite Metallplatte, den Stempel, arbeitet der Künstler mit dem Stichel durch, sie wird gehärtet und dann zum Prägen der Medaillen benutzt. Versuchsprägungen stellte man häufig in *Blei* her.

## VI. Farbigkeit.

Über die Frage der farbigen (polychromen) Plastik entscheidet kein ästhetisches Gesetz, sondern der Einzelfall. Monochromie und Polychromie entsprechen verschiedenen Forderungen in bezug auf die Wirkung plastischer Werke. Die nüchterne Farblosigkeit statt der munteren Buntheit wird verlangt, sobald die Vorstellung wach wird, daß farblos und „edel“ sich decken. So leitet sich die Farblosigkeit der Plastik in der Hochrenaissance höchstwahrscheinlich weniger von dem Wunsche her, antike Statuen nachzuahmen, so wie man sie fand und wie man sich ihr ursprüngliches Aussehen dachte, als aus der Tatsache, daß die Beurteilung der Antike *und* die Forderungen an die eigene Kunst abhängig waren von einem Erlahmen der Farbenfreude (z. B. Gegensatz zwischen *Antonio Rossellinos* ursprünglich polychromem Grabmal des Kardinals von Portugal (Florenz, S. Miniato) und *Michelangelos* Mediceergräbern (Florenz, S. Lorenzo). Die großen Wandlungen in den Bedürfnissen der menschlichen Sinne pflegen nicht von historischen Erwägungen bedingt zu sein.

Die Polychromie ist dem Bildhauer überall da willkommen, wo er sie in den Dienst rein plastischer Wirkungen stellen kann. Das ist der Fall, wenn die Farbigkeit den Eindruck der Körperhaftigkeit unterstützt und die Formenbildung verdeutlicht dadurch, daß die Farbengegensätze die Binnenformen einer Statue voneinander, die plastischen Formen vom Reliefgrunde und die Statue als Ganzes vom Hintergrunde sich abheben lassen. Die Rolle der Farbe in der Plastik ist also begrenzt: niemals kann sie Selbstzweck sein wollen wie in der Malerei, sondern stets nur Mittel zu plastischen Zwecken. Der große Vorteil der Farblosigkeit gegenüber der

Farbigkeit beruht darin, daß sie die Illusion, es mit der Natur zu tun zu haben — diesen Erbfeind aller künstlerischer Wirkung —, nicht aufkommen läßt.

Unter Polychromie versteht man in der Praxis drei grundverschiedene Behandlungsweisen plastischer Werke. Erstens die Verwendung der Farbe als *Tönung*. Das heißt, die ganze oder teilweise Färbung einer Statue in einem einheitlichen Ton mit der Absicht, das betreffende Material nicht etwa zu verbergen unter einer deckenden Farbschicht, sondern gerade den Charakter seiner Oberfläche, die Textur des Materiales, zu betonen. So nimmt eine künstlerische Tönung dem Marmor z. B. nichts von seiner Transparenz, auch läßt sie die Maserung des Holzes deutlich erkennen. Die Bronze vollzieht ja, wie wir sahen, eine Selbsttönung, indem sie sich allmählich mit der sog. „Patina“ bedeckt.

Unter den Begriff der Polychromie fällt zweitens eine *Bemalung* des plastischen Werkes mit verschiedenen Farben. Auch hierbei kann entweder die ganze Figur farbig gehalten oder nur an einzelnen Stellen durch Farbauftrag belebt werden. Entscheidend für die Anwendung dieser oder jener Methode wird in den meisten Fällen das Material sein. Ein unedles Material (wie z. B. Ton, Stuck und Gips), das keine stoffliche Eigenschönheit besitzt, fordert dazu auf, es ganz mit einer Farbschicht zu decken (z. B. Büste des Filippo Strozzi von *Benedetto da Majano*, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, *Böcklins* Wassermann aus Stuck, die Tanagrafigurchen, die Sandsteinfiguren des Nordens usw.). Wie wir sahen, wurde nur das grundierte und dadurch seines Oberflächencharakters beraubte Holz im Mittelalter vollständig bemalt. Dagegen wird ein edler plastischer Stoff (Marmor, Bronze) nur an wenigen Stellen die deckende Bemalung vertragen. So haben z. B. die Griechen die Bemalung der Plastiken auf Haare, Lippen, Augen, Gewänder, kleines Gerät usw. beschränkt, nicht aber auf den ganzen nackten Körper ausgedehnt, der häufig nur gebeizt wurde (Ägineten z. B.). Auch läßt sich beobachten, wie in Griechenland die Anwendung des edlen Erzes in der Plastik zur Farblosigkeit im Sinne fehlender Bemalung erzieht. Andererseits hat aber die Antike sich nicht gescheut, plastisch nicht wiedergebbare Details, einzig durch Bemalung darzustellen (z. B. der Rocken in der Hand der Mymno-Grabstele im Berliner Museum oder der Dreizack des Poseidon auf dem Parthenonfries u. a. m.). In welchem Umfange aber auch die Farbigkeit von der Plastik herangezogen wird, stets hat sie eine andere Bedeutung als in der Malerei. Der Plastiker trifft die Auswahl unter den Farbentönen ausschließlich nach plastischen Rücksichten. Er wird sich daher vor den natürlichen Farben der Gegenstände hüten, ebenso wie er die Farben von lebhafter Gefühlsbetonung meidet, weil sie den Blick des Betrachters auf sich und nicht auf die Form lenken, also die Erkenntnis

der Körperhaftigkeit hindern. (Beispiel: starke aber unrealistische Farbigkeit des Alexander-Sarkophages, Stambul, Museum.)

Drittens: Die Plastik verwendet *verschiedenfarbiges Material*. Dazu ist sie von vornherein berechtigt, da unser Auge zwar Einheit der Wirkung, keineswegs aber Einheit des Stoffes verlangt. Schon die Plastiker des Altertums kannten mannigfache Verbindungen verschiedenfarbiger Materialien, z. B. die monumentalen Gold-Elfenbeinwerke des *Phidias*. Eingesetzte Augäpfel aus farbigen Steinen, Glasflüssen oder aus Silber mit Pupillen aus Granaten kommen in der griechischen Plastik der reifsten Zeit vor (z. B. der Knabe mit der Siegerbinde, München, Alte Pinakothek). Die Lippen der Bronzeköpfe wurden gern mit einer leichten Goldfolie belegt, und noch heute verraten die Bohrlöcher an den Marmorarbeiten, wo Bronze­teile (Halsbänder, Ohrringe, Kränze, Zügel) befestigt waren; die Stirnbinde des Wagenlenkers von Delphi war mit Silber eingelegt, in den Bronzeaugenhöhlen saßen farbige Augäpfel aus anderem Material. (Die leichte Vergoldung des Reliefhintergrundes in *Donatellos* Verkündigung, Florenz, S. Croce, ist daher ganz im Sinne antiker Plastik. Marmor und tiefgrünen Porphy­r verwandte *Michel Colombe* für die Pleurants am Grabmal Franz' II. in der Kathedrale von Nantes. Den kühnsten Versuch der Verwendung verschiedener kostbarer Stoffe für ein monumentales Bildwerk der Gegenwart unternahm *Klinger* in seinem Beethoven [Leipzig, Museum]).

Entscheidend für die Frage: Farblosigkeit oder Farbigkeit der Plastik? kann der *Standort* einer Figur sein, und zwar insofern, als eine Vermittlung zwischen plastischem Kunstwerk und starkfarbiger Umgebung durch Anwendung der Polychromie da geboten ist, wo man die Farblosigkeit der Plastik als ästhetischen Widerspruch empfinden würde. Die einfarbige Statue ist z. B. in Barockkirchen oder am griechischen Tempel, der selbst durch Farbenschmuck Rücksicht nimmt auf Himmel und Sonne des Südens, verloren. So standen wahrscheinlich die teilweise bemalten Giebelgruppen vor dem blauen Hintergrunde des Giebelfeldes. Je bunter die Umgebung ist, in die eine Plastik kommen soll, um so mehr verlangt sie nach der Polychromie. Daher erklärt sich auch die Vielfarbigkeit in der Bemalung oder im verwandten Material bei so vielen Holz- und Steinplastiken unserer Museen nicht allein aus dem Kunstwerk selbst, sondern sie wird erst verständlich, wenn man fragt, wo die Statuen einst gestanden haben. Aber gerade der Anschluß an die dekorative Farbigkeit der Architektur bewahrte die Bauplastik vor Nachahmung der Naturfarben. Auch die bloße Oberflächentönung einer Plastik kann mit Rücksicht auf den Standort erforderlich sein, z. B. dann, wenn die natürliche Beleuchtung nicht genügt, den besonderen Materialcharakter und die plastische Formenbildung deutlich hervortreten zu lassen.



## VII. Sockel.

Die Form des Sockels in Rücksicht auf die Statue und die architektonische oder landschaftliche Umgebung zu bestimmen, haben die großen Plastiker aller Zeiten als eine ihrer Aufgaben angesehen. Am Sockel zeichnete der antike Künstler mit seinem Namen. Die wichtigste Aufgabe des Sockels ist die, das plastische Gebilde von der realen Welt zu trennen, es gegen die Wirklichkeit deutlich abzugrenzen und im wörtlichen Sinne aus ihr herauszuheben in eine höhere Daseins- und Wirkungssphäre. Soll der Sockel diese ästhetische Schutzfunktion erfüllen (die in der Malerei der Rahmen übernimmt), so darf das trennende Glied selbst weder ein plastisches noch ein natürliches Gebilde sein, es muß vielmehr eine *architektonische* Form sein, deshalb vernichten die über den Sockel einer Büste herabfallenden Gewandzipfel den Zweck des Postamentes, und deshalb bildet ein Felsen etwa keinen Ersatz für einen architektonischen Sockel. Eine sinnlose Barbarei ist es ferner, an den Sockel plastische Monumentalwerke, Figuren anzubringen, die weder dem Leben angehören, da sie plastische Gebilde sind, noch eigentlich dem Kunstwerke, da sie außerhalb seiner Region existieren. (Solche Zwischenwesen findet man z. B. am Berliner Bismarck-Denkmal von *Reinhold Begas*, an den Grabdenkmälern auf italienischen Kirchhöfen u. a. a. O.) Reliefs dagegen, die sich den Sockelflächen einfügen, sind architektonisch gebunden, rivalisieren also nicht mit der Freiplastik. Die Trennung des Sockels gegen die von ihm getragene Figur kann dadurch betont werden, daß verschiedene Materialien für Sockel und Plastik verwendet werden, oder daß die Statue auf einer besonderen Fußplatte (*Plinthe*) steht, die ihrerseits auf dem Sockel ruht.

Umfang, Höhe und Form des Sockels richten sich in erster Linie nach der Plastik. Ein kleines Werk auf großer Sockelfläche steht verloren da, vor allem macht es den unangenehmen Eindruck der Verschiebbarkeit. Eine große Plastik auf zu kleinem Sockel drückt ihn oder scheint herunterzufallen. Das Gefühl wurzelfesten Zusammenhanges zwischen Träger und Getragenen kommt in beiden Fällen nicht zustande. Ein zu niedriger Sockel — z. B. nur eine Fußplatte — vermag das Kunstwerk nicht von der Wirklichkeit zu trennen, ein zu hoher entzieht es der bequemen Betrachtung. Die Sockelform hängt ab von dem Motiv der Statue. Stehfiguren verlangen im allgemeinen einen stehenden hohen, Liegefiguren einen liegenden flachen Sockel.

Der Bildhauer rechnet aber auch mit der Rückwirkung der Basishöhe auf die Proportionen der Plastik. Ein hoher Sockel läßt die auf ihm stehende Figur schlank erscheinen, da er eine Augenbewegung in senkrechter Richtung von unten nach oben anregt. Im 4. Jahrhundert v. Chr. waren die Sockel aus mehreren wagerecht übereinandergelegten Platten treppenförmig aufgebaut und verhältnismäßig niedrig. Die Plastiken zur Zeit des *Phidias*

z. B. standen mit ihrer Fußplatte unter Brusthöhe des Betrachters. Erst seit Alexander dem Großen und in der römischen Antike wurden Postamente von 1,20—1,40 m Höhe üblich.

Die Sockelproportionen richten sich nach dem Standort der Statue. Es fragt sich also, wie hoch die Figur mit Rücksicht auf ihre architektonische oder landschaftliche Umgebung gehoben werden soll. Die hohen Sockel des Gattamelata- (Padua, Abb. 82) und des Colleoni-Denkmales (Venedig) lassen die Reiterfiguren sich scharf vom Himmel abheben, die Sockelhöhe der Marc-Aurel-Reiterfigur auf dem Römischen Kapitol hat *Michelangelo* aufs feinste in Beziehung gesetzt zu den Gebäuden ringsumher.

Der Sockel erfüllt also neben der Aufgabe, zu trennen, zugleich die andere, zu verbinden. Einerseits fixiert er eine Plastik in einer bestimmten landschaftlichen oder architektonischen Situation, andererseits kennzeichnet er sie als Glied einer Architektur. So wird alle architektonisch gebundene Plastik: Pfeilerstatuen, Figuren auf Treppenwangen, Dachbekrönungen usw., durch Materialgleichheit, funktionelle und formale Zugehörigkeit ihrer Sockel zur Architektur deutlich als Teile eines architektonischen Ganzen in Anspruch genommen.

Eine verschiedene Bedeutung kommt dem Sockel in der *Klein-* und in der *Großplastik* zu. Er bannt die große Statue an ihren Platz, sichert ihr den Standort der Umgebung gegenüber und dokumentiert durch seine eigene Massigkeit die Unverrückbarkeit des Kunstwerkes, ein Eindruck, der zu dessen Monumentalität beiträgt. Bei den beweglichen Arbeiten der Kleinplastik dagegen kann der Sockel ausschließlich die Standfestigkeit, nicht den Standort gewährleisten, er dient daher hier eigentlich nur als Fußplatte. Eine solche kann aber das Werk der Kleinplastik schon von sich aus — aus eigenem Material — mitbringen (z. B. bei Porzellan- und Bronzefiguren: *Meuniers* Verlorener Sohn, Abb. 87). Während also die Großplastik ohne Sockel nicht denkbar ist, kann ihn die Kleinplastik in gewissem Sinne entbehren.

Eine besondere Sockelform begegnet uns bei *Reliefs*. Es handelt sich um die Erhaltung eines Stückes der ursprünglichen Steinoberfläche am unteren Rande des Reliefs, die den Sockel vertritt (z. B. Orpheusrelief, Abb. 59). Eigentliche Rahmen kennt das Relief ja auch (z. B. *Andrea Pisanos* Ackerbau, Abb. 60), und sie haben bei ihm die gleiche Aufgabe zu erfüllen, wie bei der bemalten Fläche des Gemäldes (vgl. das im Malerei-Kapitel Gesagte). Durch ein solches Sockelstück wird die ideelle Vorderfläche des Reliefs angedeutet, d. h. jene Fläche, die der ehemaligen Steinoberfläche entspricht und in die eine Anzahl von Höhepunkten der Relieffiguren fallen. Die Erhaltung dieser vertikalen Fläche für das Auge erleichtert ihm, die Tiefenverhältnisse der Gestalten zu beurteilen, das Relief einheitlich von vorn nach hinten „abzulesen“.

## B. Aufgaben und Mittel plastischer Gestaltung.

Daß der Nichtkünstler den Zugang zum Wesen der Plastik so viel schwerer findet als zur Malerei, hat wohl seinen Grund in folgendem: Die Plastik scheint weniger zu sagen als die geschwätzige Malerei. Wir sehen endlose Reihen zumeist marmorweißer oder bronzedunkler Statuen, die inhaltlich immer den gleichen engen Kreis körperlicher Motive abwandeln und, soweit es sich nicht um Porträtbüsten und Denkmäler handelt, auch unser Verlangen nach seelischem Ausdruck, dieses stärkste Bedürfnis der Gegenwart, unbefriedigt lassen. Erschöpft sich nun wirklich — wie der Laie meint — die Arbeit des Plastikers darin, innerhalb der statischen Gesetze einen menschlichen oder tierischen Körper anatomisch einwandfrei und materialgerecht aufzubauen?

Zunächst ist ein Irrtum zu beseitigen, der bei der Plastik als Schöpferin greifbarer körperlicher Gebilde besonders nahe liegt, nämlich die Ansicht, daß sich Statue und Naturkopie decken. Der treueste Gipsabguß nach dem schönsten lebenden Modell wird ebensowenig ein plastisches Kunstwerk sein, wie die beste Photographie ein Gemälde ist. Was die Darstellung eines Körpers in dauerhaftem Material zum plastischen Gebilde macht, ist noch etwas anderes als die Treue, mit der das Naturvorbild nachgeschaffen wird, es ist die Rücksicht auf die Bedürfnisse des betrachtenden Auges. Das heißt: der Künstler bildet nicht einfach die gegebene Form nach, so wie sie *da ist*, sondern er stellt sie dar, wie sie von einem bestimmten Standort in einer bestimmten Beleuchtung *erscheinen soll*. Die Rücksicht auf klare, leichtfaßliche Wirkung bedingt Veränderungen des Naturvorbildes, sie macht die bewußte Umwandlung der „Daseinsform“ in die „Wirkungsform“ notwendig. Was der Künstler im einzelnen verändert, welche Elemente der Wirklichkeit er vernachlässigt, welche er steigert, läßt sich nur an Beispielen klarmachen.

Mit einem gegebenen Standpunkt des Beschauers und einer verhältnismäßig konstanten Licht-Schattenwirkung muß besonders bei plastischen Arbeiten gerechnet werden, die an bestimmte Stellen innerhalb einer Architektur gebannt sind, also z. B. bei Reliefs, Giebelfiguren usw. Um der Verkürzung, die sich bei der Ansicht von unten ergibt, entgegen zu wirken, werden z. B. bei Sitzfiguren in Giebelfeldern die Unterschenkel unnatürlich verkürzt, der Oberkörper dagegen gestreckt. Oder man erhöht die Sitze derart, daß die Oberschenkel schräg abwärts stehen, also für den Untenbefindlichen den Blick auf den Oberkörper freigeben. Um in der Wiedergabe lebhafter Bewegungen ganz deutlich zu sein, haben die

Griechen (z. B. am Zeustempel zu Olympia) die Beine der Figuren so verlängert bzw. verkürzt, daß die Gestalten, wenn man sie sich aufgerichtet dächte, verschieden lange Gliedmaßen haben würden. Wie im Hinblick auf perspektivische Wirkungen die Proportionen abgeändert werden müssen, zeigt sich besonders deutlich an Reiterdenkmälern. Wenn Pferd und menschliche Figur einer auf hohem Sockel stehenden Reitergruppe in den natürlichen Größenverhältnissen gehalten werden, wirkt der Reiter zu klein, deshalb steigert man seine Größe oder verringert die des Tieres. (*Frémiet* ersetzte aus diesen Gründen die von ihm geschaffene Figur der Jeanne d'Arc auf der Place de Rivoli in Paris eines Tages durch eine etwas größere.) An den Köpfen griechischer Statuen hat man wiederholt eine Ungleichheit der linken und rechten Gesichtshälften beobachtet. Diese Asymmetrie zeigt sich nicht an Köpfen, die in reiner Vorderansicht betrachtet werden sollen, auch nicht an solchen Figuren, die man, ihrer freien Aufstellung wegen, umkreisen kann. Dagegen fällt es auf, daß bei abgewendeten, also ins Profil gestellten Köpfen (*Venus von Milo* z. B., *Laokoon* oder die *Niobide*, Abb. 57) die weggedrehte Seite wie verkürzt behandelt ist; ihr Anteil an den Formen von Augen, Mund, Nase usw. ist flacher gehalten als auf der dem Beschauer zugewandten Gesichtshälfte. Dadurch spricht die Drehung eines solchen Kopfes vom richtigen Standpunkt aus besonders stark, während er en face betrachtet — wofür er ja nicht bestimmt ist — verzerrt erscheint. Auch die Wirkung vornübergeneigter Köpfe betonen die antiken Künstler gern durch übertriebene Senkung des Augenrandes nach der Nase hin. In allen diesen Fällen handelt es sich also darum, der Deutlichkeit der Gesamtwirkung die anatomische Richtigkeit des Details zu opfern, den Forderungen des Auges entsprechend die gegebenen Formen umzuändern. Wenn die Aufgabe des Plastikers sich demnach nicht mit Nachahmung wirklicher Körper deckt, was macht dann den Inhalt seines Schaffens aus, wo liegen die eigentlichen Mittel und Aufgaben der Gestaltung für ihn? Soweit wir sehen, sind es im wesentlichen drei *Grundprobleme*, deren Lösung zu allen Zeiten den Bildhauer gelockt hat: das Problem der *Bewegungsdarstellung*, die Aufgabe der *Gewandbehandlung* und die Frage nach der Bedeutung von *Licht* und *Schatten* für die Plastik. —

Hier erhebt sich nun aber für uns, die wir das Wesen dieser Grundprobleme beschreiben wollen, eine logische Schwierigkeit. Alle diese Fragen gelten für Reliefplastik und für Freiplastik. Die *Reliefkunst* und die *Freiplastik* sind aber nach Entstehung, Wesen und Wirkung so verschiedene Gebiete plastischer Tätigkeit, daß sie getrennt behandelt werden müssen. In einer streng logischen Einteilung müßten daher die Darstellungsaufgaben der Bewegung, des Gewandes, des Lichtes entweder doppelt — bei Freiplastik und bei Reliefplastik — besprochen werden, oder es müßten innerhalb

jeder Problemerkörterung die verschiedenen Ansprüche des Reliefs wie der freien Statue zu Worte kommen. Aus praktischen Gründen soll von derartigen Wiederholungen abgesehen werden. Die tatsächlich für das Gesamtgebiet der Plastik maßgebenden Fragen: Bewegung, Gewand, Licht, weisen wir ausschließlich der ersten Kapitelhälfte zu, die der „Freiplastik“ gewidmet ist, während die besonderen Reliefprobleme den zweiten Teil über „Reliefplastik“ in Anspruch nehmen sollen.

## I. Freiplastik.

1. **Bewegung.** Die Frage, mit welchen Mitteln und in welchem Umfange es den bildenden Künstlern überhaupt gelingt, Bewegungen darzustellen, soll erst im Malereikapitel beantwortet werden, da der Maler über reichere Mittel der Bewegungswiedergabe verfügt und unter „Bewegung“ auch einen viel weiteren Kreis von Vorgängen versteht als der Plastiker. Die Malerei sucht einen handelnden Menschen, ein rollendes Rad, den fliegenden Vogel und das Beben der Pappelblätter im Winde festzuhalten, und sie besitzt Methoden, sowohl eine Bewegungsvorstellung erschließen zu lassen als auch den optischen Eindruck selbst darzustellen. Ganz anders die Plastik. Sie begreift unter „Bewegung“ nur die Lageveränderungen des menschlichen und tierischen Körpers. Und diese körperliche Bewegung interessiert den Plastiker auch nicht an *sich* als optisches Erlebnis, sondern nur insofern, als man aus Haltung und Stellung der Glieder die Vorstellung eines einheitlichen, leiblich-seelischen Lebensvorganges gewinnt. Schränkt sich dadurch der Umfang des Begriffes Bewegung für den Plastiker sehr ein, so besitzen doch die Körperbewegungen für ihn eine ganz andere und tiefere Bedeutung als für den Maler. Dieser kann von einer Raum-, einer Farben-, einer Handlungs-idee ausgehen und im Bewegungsproblem nur eine Aufgabe neben anderen sehen, für den Bildhauer ist es das Zentralproblem seiner gesamten Arbeit. Eine Körpervorstellung ist die Quelle seiner schöpferischen Tätigkeit, einzig in der Gestaltung eines *Körpers* kann er Lebendigkeit ausdrücken.

a) **Das plastische Erlebnis.** Während der Arbeit des Plastikers wirken zusammen Gelenk- oder Muskelsinn (welche sogenannte „kinästhetische Empfindungen“ liefern), Tastsinn und Gesichtssinn. Die modellierenden, meißelnden, schneidenden oder treibenden Hände des Künstlers tasten Formen, die zugleich das Auge sieht, und das Auge nimmt dauernd wahr, wie die Finger Formen abtasten und entstehen lassen. Dabei verschmelzen miteinander sehr mannigfache Sinneseindrücke: aus der Region des *Tast-sinnes* stammen die Wahrnehmungen des Widerstandes, den das mehr

oder weniger nachgiebige Material Hand und Werkzeug entgegengesetzt: Druckempfindungen auf der Haut der Hände, ferner die Eindrücke von Glätte oder Rauheit der Oberfläche des Werkes. Der *Gesichtssinn* liefert den Überblick über den Stand der Formenbildung in jeder Arbeitsphase, erkennt Licht- und Schattenwirkung, rückt in der Nahbetrachtung der Arbeit bald diese, bald jene Partie in den Bezirk des deutlichsten Sehens und verknüpft die Folge optischer Eindrücke zum Gesamtbilde des Körpers. Nun ist der Plastiker aber nicht nur als sehender und tastender, sondern auch als sich bewegender Mensch an seiner Arbeit beteiligt. Er braucht die Beweglichkeit der Arme und Finger, ja Schwung, Drehung, Biegung und Streckung des ganzen Körpers, um die nötigen Funktionen auszuführen, die ein plastisches Gebilde entstehen lassen. Das Gefühl des eigenen, belebten und beseelten *Körpers*, der Glieder, die in jeder Bewegung den Willensimpulsen folgen, der Empfindungen in den Muskeln und Gelenken geht mit in das schöpferische Erlebnis ein.

Besteht also der Arbeitsprozeß des Plastikers in einer innigen und nur durch die begriffliche Analyse zu trennenden Zusammenarbeit verschiedener Sinnesstätigkeiten, so wendet sich auch das Werk (ähnlich wie das Bauwerk) nicht an einen Sinn allein, sondern an eine Sinnesgemeinschaft. Während aber der Schaffende real tastet und sich bewegt, erlebt der Genießende diese Eindrücke nur in der Vorstellung mit und nach. Die Abtast- oder Bewegungsvorstellungen, zu denen das sichtbare Werk anregen kann, stammen beim Betrachter naturgemäß nicht aus der bildhauerischen Praxis, sondern aus den ganz allgemeinen Erfahrungen, die man im Leben gemacht hat über Tasten von Körpern, in die Hand nehmen, Druck und Widerstand fühlen usw. Das trifft auf *alle* plastischen Gebilde zu; eine besondere Bereicherung erhält das plastische Erlebnis aber dann, wenn wir nicht nur irgendwelche kubischen Gebilde (Vasen, Würfel) vor uns sehen, sondern uns artgleiche *organische* Gestalten: also den menschlichen Körper, das Hauptthema der Plastik. Hier begegnet uns der Unterschied des Erlebnisses der plastischen Menschengestalt von dem schon besprochenen „Erlebnis architektonischer Massen“. Dort müssen wir die artfremden tektonischen Formen beleben, indem wir die allgemeinsten körperlichen Daseinsbedingungen auf stereometrische Gebilde übertragen, hier geht von der Darstellung organischer Körper, eben weil sie uns ähnlich sind, eine Anregung aus, sie in Organ Gefühlen und Willensimpulsen unmittelbar und bis ins letzte Glied nachzuerleben.

Der plastische Genuß hat demnach zwei Quellen. Einmal rechnet die Figur auf Erinnerungen an Bewegungen, wie wir sie gebrauchen, um *Körper überhaupt* kennen zu lernen. Solche Eindrücke sind also nicht an organische Formen gebunden. Andererseits weckt die Plastik Erinnerungen an Bewegungen, wie wir sie brauchen, um den *eigenen Körper* in einer Lage

zu halten gleich derjenigen der dargestellten Figur. Im Anblick des Werkes verschmilzt die Körpervorstellung als die eines greifbaren Gebildes von bestimmter, abtastbarer Form — mit der Anregung zu innerlicher Nachahmung des körperlichen Vorganges. Dieses plastische Erlebnis wird um so stärker und reiner sein, je mehr das Kunstwerk beiden Bedürfnissen Rechnung trägt: als festes kubisches Gebilde überhaupt und als menschlicher, beseelter Körper im besonderen aufgefaßt zu werden. Welcher Art die Anregung unseres Körpergefühles ist, hängt vom Wesen des Bewegungs- oder *Haltungsmotives* ab.

b) **Plastische Motive.** Wir unterscheiden zwei Gruppen von Bewegungsvorgängen: einerseits solche, die auf einen erkennbaren äußeren Zweck gerichtet sind, man könnte sie *Handlungsbewegungen* nennen, andererseits solche, die Affekte und Stimmungen begleiten, die sogenannten *Ausdrucksbewegungen*.

In jeder Körperbewegung wird sichtbar und fühlbar ein bestimmtes Verhältnis zwischen Körperlichkeit und Geistigkeit, *Materie* und *Wille*. In der jeweiligen Auseinandersetzung dieser beiden Mächte liegt Sinn und Gehalt einer plastischen Figur. Soweit die Willensimpulse sich auf den Körper beziehen, sind sie auf Überwindung der Schwerkraft gerichtet, der alle nicht irgendwie gestützte oder gehaltene Masse unterworfen ist. Einzig der Wille verlegt den Schwerpunkt des Körpers, hält diesen in einer bestimmten Lage fest und stellt das Gleichgewicht wieder her, das durch Verschiebung einzelner Glieder gestört worden ist. Der Plastik gegenüber empfinden wir — und auch das unterscheidet sie von der Tektonik — die Äquilibration des Körpers nicht in erster Linie als statisches, sondern als ein willentliches Ereignis. Daß für den Plastiker die Aufrichtung einer schweren Masse über einer Stützfläche oder wenigen Stützpunkten ein statisches Problem ist, macht das statische Moment noch nicht zum Hauptträger der Wirkung einer Plastik. Die Kunst liegt eben darin, innerhalb der unantastbaren statischen Gesetze den Schein einer organischen Belebtheit bis in die Fingerspitzen zu gewinnen. Nun kann ja die Beziehung zwischen Wille und Körper, beharrender Masse und bewegender Geistigkeit eine sehr verschiedene sein. Ursprünglich „unwillkürliche“, rein reflektorische Reaktionen des Organismus (sog. Trieb- oder Reflexbewegungen) können durch Aufnahme in das bewußte Seelenleben zu gewollten Bewegungen werden. Ferner: vom unbeherrschten Sichselbstüberlassensein aller Glieder im Schlaf, in Erschöpfungszuständen und im Tode führt eine reiche Skala hinauf zu den Zuständen strengen willentlichen Sichzusammennehmens und Regulierens jeder Gliedverschiebung, wie es z. B. sportliche oder militärische Betätigung verlangen. Von besonderem Werte für die Plastik sind naturgemäß die großen Gegensatzgruppen

von Motiven *harmonischen* Zusammenspiels aller Lebensfunktionen und *disharmonischer* seelisch-leiblicher Verfassung.

Die Veränderungen im Lebensgefühl der schöpferischen Zeiten haben Verschiebungen in der Wahl plastischer Motive zur Folge. So tauchen Handlungsweisen und Gebärden auf, die in einer früheren Zeit unbeachtet blieben oder gar verachtet wurden. Man denke an den Gegensatz zwischen antiker und gotischer Plastik. Auf der einen Seite die Anerkennung der Schwerkraft und zugleich ihre künstlerische Überwindung dadurch, daß aus dem Lasten der Masse ein freies willentliches Lagern und Ruhen wird, auf der andern Seite der leidenschaftliche Drang, das Erdwärtsziehende der Materie aufzuheben im Schwung einer gegenwirkenden Bewegung, die nur als Triumph der Geistigkeit über die Körperlichkeit empfunden werden kann. Der gotische Auftrieb und die gotische Körperschwingung lassen sich nicht als Andeutungen irgendeiner Aktion, sondern nur von inneren Vorgängen her, also als Ausdrucksgebärden motivieren.

Gegenüber dem Einklang zwischen Innerlichkeit und Äußerlichkeit in der hellenischen Kunst und gegenüber der Unterwerfung des Körpers unter das ungebärdige Temperament in der Gotik bringt *Michelangelo* und nach ihm die Barockplastik auf Grund eines neuen Daseinsgefühles neue plastische Motive. Die Auffassung des Verhältnisses zwischen Seele und Körper als eines Gegensatzes, die Empfindung des Widerstreites zwischen beiden Mächten schafft einen Reichtum bisher unbekannter Bewegungen. *Erstens* richtet sich die Motivwahl auf *extreme* Bewegungen (z. B. die Figuren der Tageszeiten an den Medici-Gräbern in S. Lorenzo, Florenz). Die Griechen (bis zur hellenistischen Zeit) beanspruchten die Beweglichkeit der Gelenke nur selten (z. B. in Kampfszenen) bis zur Grenze des Möglichen, sie mieden psychisch und physisch das Äußerste. *Michelangelo* nutzt die Verschiebbarkeit der Knochen in den Gelenken rücksichtslos aus. Während ferner die antike Plastik sich damit begnügte, die Scharniere eines Gliedes (z. B. des Armes) nur in einer Richtung zu bewegen, biegt und dreht sie die Barockplastik seit *Michelangelo* möglichst in entgegengesetzten Richtungen. Die Folge ist der Wohllaut fließender Bewegungen an griechischen, das Stockende, Verschobene an barocken Statuen (vgl. *Polyklets* Doryphoros, Abb. 53, mit *Michelangelos* Sklaven, Abb. 65). Dabei ist zu bemerken, daß die extremen Bewegungen zwar an Knochen und Gelenke die höchsten Anforderungen stellen, an sich aber nicht mehr Muskelkraft gebrauchen als bequeme Körperhaltungen. Denn die für die alltäglichsten Bewegungen und Stellungen (Stehen, Sitzen, Gehen) aufgewandte Kraft spüren wir infolge von Übung und Gewöhnung gar nicht oder nur dann, wenn wir gezwungen werden, in irgendeiner Haltung besonders lange zu verharren (Stillstehen beispielsweise). An *Michelangelos* extremen Bewegungen lesen wir daher nicht das Maß



an körperlicher Anstrengung, sondern den seelischen Anteil, das Pathos der Gestalten ab. *Zweitens* bringt Michelangelo die *anhebenden* Bewegungen (David, Accademia, Florenz; Moses, S. Pietro in Vincoli, Rom). Das Einsetzen der Aktion im Bewußtsein und im Körper der Figur führt das Moment der Spannung, die der eigentlichen Tat vorangeht, mit sich. Michelangelo begründet dieses plastische Motiv psychologisch dadurch, daß er Menschen in körperlichem und seelischem Ruhezustand einen plötzlichen starken Eindruck erleben läßt, der in der Wahrnehmung eines Geschehnisses in der Außenwelt, wie im Auftauchen eines Gedankens beruhen kann. Mit dem einsetzenden Willensimpulse pflanzt sich die Erregung vom Sitz des Bewußtseins aus über den Körper fort. Die äußeren Glieder sind noch in Ruhelage, während der Kopf schon herumfährt. Die *dritte* Motivgruppe umfaßt die *gehemmten* Bewegungen. Sie sind begleitet von einer partiellen Herrschaft des Willens. Dabei kann es sich um zweierlei handeln: entweder um das eigentliche willentliche Ankämpfen gegen einen äußeren Widerstand: Zwang der Fesselung (Sklave, Abb. 65), oder um den Kampf des belebenden und im wörtlichen Sinne erhebenden Willens gegen die niederziehende Gewalt der Schwere, des Schlafes und Todes. Das Zerreißen des körperlichen Bannes durch die geistige Energie, der Sieg der Materie über den Geist, und die psychologischen und körperlichen Zwischenstufen des Halbbewußtseins in Traumbefangenheit und der schwindenden Energie, wenn „die Glieder sich lösen“ (z. B. die Tageszeiten an den Medici-Grabmälern in S. Lorenzo, Florenz), sind Variationen dieses Grundthemas der Kunst Michelangelos. Die Stimmungen des Entücktseins, der geistigen Vertiefung, die das gleiche äußere Bild zeigen wie die Gedankenlosigkeit: Unbeherrschtheit und Unbereitschaft der Bewegungen (Lorenzo de' Medici) und die Dämmerzustände zwischen Schlaf und Wachen, Leben und Tod sind nach Michelangelo erst wieder von *Rodin* in die Reihe plastischer Motive aufgenommen worden (der Denker, Pantheon, Paris; das eiserne Zeitalter, Abb. 88). Das Neue, das Rodin bringt, ist die *Augenblicksbewegung*. Sein Körpergefühl geht aus von einer zufälligen Haltung oder Geste, an der wir das unruhige Temperament einer modernen Seele ablesen sollen. Die Ausdruckskraft solcher Motive beruht in ihrer Momentanität, die uns die ganze Frische des Lebens fühlen läßt. Das Sichlosringen der inneren Lebendigkeit aus dem Zwang des Leibes veranschaulicht Rodin — und auch darin geht er über das Thema äußerer Fesselung bei Michelangelo hinaus — durch ein Sichherausheben und -lösen der plastischen Form aus der formlosen Steinmasse.

Mustert man den ganzen Vorrat an plastischen Motiven durch, den die Jahrhunderte angesammelt haben, so zeigt es sich, daß sich die Überfülle zurückführen läßt auf eine kleine Anzahl plastischer *Urmotive*. Eines von ihnen liegt jeder Statue zugrunde als elementares Schema, mit Hilfe

dessen das besondere Motiv gefunden und modifiziert wird. Diese plastischen Urmotive sind Stehen, Sitzen und Liegen. Das *Stehen* erhält seinen plastischen Ausdruckswert dadurch, daß es am meisten Willensimpulse verlangt, gilt es doch, auf einer kleinen Basis eine Masse mit hochliegendem Schwerpunkt aufrechtzuhalten. Dafür erlaubt das Stehen aber auch die freieste Gliederentfaltung. Die Typen der aufrechten Haltung in Stehfiguren sind in der Antike entwickelt worden (vgl. Abb. 52, 53, 55, 56). Beim *Sitzen* liegt die Körperlast auf zwei oder drei Ruhepunkten (Abb. 54). Der Schwerpunkt befindet sich bei einem zurückgelehnten Sitzen hinter, bei einem vornübergelehnten Sitzen vor der Sitzfläche. Da Arme und Beine an zwei Punkten aufrufen, ist verhältnismäßig wenig Energie zum Innehalten dieser Lage nötig. Das Sitzen verbindet sich daher mit der Ruhe. Als Ersatz für die geringe Inanspruchnahme des Körpers im Sitzen gibt die Plastik dem Sitzenden einen intensiveren geistigen Ausdruck als der Stehfigur. Das Sitzen ist die Haltung der Denker (*Rodin*: Denker; *Klinger*: Beethoven). Eine Abart des Sitzens: das *Kauern*, das bei starker Beanspruchung der Muskeln und Gelenke die Aufsicht des Willens braucht, wurde in der hellenistischen (der Schleifer, Uffizien, Florenz) und in der barocken Plastik (*Michelangelos* kauender Knabe, Eremitage, St. Petersburg) gern variiert. Das *Liegen* schließlich gewährt dem Körper die größte Stützfläche. Um die Gleichgewichtslage innezuhalten, ist keine Anspannung des Willens nötig. Mit dem Liegen verbindet sich der Stimmungswert der seelischen Unbeherrschtheit, der siegenden Masse oder derjenige einer harmonischen Ruhe von Geist und Körper (sog. Theseus, Abb. 51). Eine Bereicherung kann das Liegen erfahren durch verschiedene Lagerung der Glieder gegeneinander, durch den Aufwand an Bewegung also, der diesem Motive zuteil wird.

c) **Bewegungsaufwand.** Unter Bewegungsaufwand verstehen wir sowohl den Grad der Muskelanstrengung bei einer Bewegung oder das Pathos bei einer Gebärde, also die dynamische Seite des Bewegungsaktes, als auch seine optische Seite, das mehr oder weniger Ausgreifende, vom Stamm sich Lösende der Glieder. Für das Bewegungsmaß, das einer Figur zugeteilt wird, können mannigfache Gründe in Betracht kommen. Rein künstlerische, technische und sogar ethische Momente spielen dabei eine Rolle.

Da wir in der Plastik die Bewegung als Ausdruck seelisch-körperlichen Geschehens betrachten, kann es sich nur um eine *Ethik* des körperlichen Verhaltens handeln. Eine solche besaß aber die Antike. Daher war ihre Plastik ein Bestandteil der Weltanschauung, soweit sie sich auf das Verhältnis von Wille und Körper bezog. Die Forderung, in allen Dingen Maß zu halten, in der harmonischen Gelassenheit ein Ziel seelischer und

leiblicher Selbstzucht zu erblicken, bestimmte auch den Bewegungsaufwand in den plastischen Motiven. Selbst der seelische Schmerz verlangte in der perikleischen Zeit nicht nach dem pathetischen Außersichsein, sondern gab sich in den Gebärden stiller, sinnender Trauer zufrieden (Beispiele: attische Grabreliefs, auch das Orpheusrelief, Abb. 59, und das Weiterwirken der Typen bis zu den Kreuzigungsgruppen von Freiberg i. S. und Wechselburg).

Unter den allgemeinen *künstlerischen* Erwägungen, die für das Bewegungsmaß von Einfluß sind, kommen in Betracht: die Beziehungen zwischen Standort und Bewegung, Masse und Bewegung. Der Standort einer Statue spricht bei der Bewegungszumessung insofern mit, als gewisse Schiebungen der Glieder, die nicht den Gesamtumriß des Körpers beeinflussen, nur aus der Nähe gesehen werden können; die ganze Dynamik der Bewegung geht bei der Fernbetrachtung verloren, weil man die Durchbildung der Funktionsmerkmale: angestrenzter Muskeln z. B., nicht erkennen kann. — Körpermaß und Körperbewegung sind Gegensätze. Wie im Tierreich innerhalb derselben Art die Gliederbeweglichkeit mit wachsender Massigkeit abzunehmen pflegt, schränkt die Plastik das Bewegungsmaß um so stärker ein, je mehr an Masse sie aufwendet. Während die Kleinplastik das Feld graziöser und lockerer Haltungen und Gebärden ist, gewinnt die Großplastik den Eindruck der Monumentalität bei völliger Ruhe der Körperstellung. Eine Versöhnung zwischen Körpermasse und Bewegung kommt nur dadurch zustande, daß innerhalb der geschlossenen kubischen Form ein Maximum an Regung entwickelt wird (z. B. *Michelangelo* Werke). Hier verbinden sich aber technische Gründe mit rein ästhetischen. Die Marmorasse setzt ja der lockenden Aufgabe, sie mit dem leichten Geist der lebendigen Bewegung zu erfüllen, sofort den Widerstand entgegen, der in ihrer materiellen Eigenart beruht; in Bronze kann sich dank ihrer hohen Kohäsion das Verlangen nach Gliederentfaltung, Auflockerung der engebundenen kubischen Form von vornherein leichter befriedigen. Aber auch Freiplastik und Reliefplastik lassen — ganz abgesehen vom Motiv — ein verschiedenes Maß an Körperbewegung zu. Im Relief ist die Figur dem Gesetz der Schwere nicht rückhaltlos unterworfen. Da die einzelne Gestalt zum Teil in der Hinterwand steckt, können z. B. galoppierende Pferde, die mit keinem Fuße den Boden berühren, im Relief dargestellt werden. (So weist der Parthenon-Fries Bewegungsmotive auf, die sich in der Freiplastik erst im 4. Jahrhundert wiederfinden lassen, vgl. Abb. 58.) In der Reliefplastik zeigt sich zuerst der Fortschritt in der Bewegungswiedergabe. Will man in der Freiplastik Bewegungen darstellen, deren Wesen gerade in einer Störung oder Aufhebung des körperlichen Gleichgewichtes beruht, wie etwa das Taumeln des Trunkenen, so bedarf es — da die statischen Gesetze unverletzbar

sind — der Hilfsmittel von Stützen und Brücken, um die Steinlast in der beabsichtigten Lage zu halten (z. B. Bacchus des *Michelangelo*).

Die Geschichte der Bewegungsdarstellung führt in den großen Perioden der Plastik über verschiedene Stufen von Gebundenheit zu Freiheit, von beherrschender Willenskraft über lässiges Nachgeben zu willenloser Gelöstheit der Glieder, von Gebanntsein an die Fläche zur Inanspruchnahme aller drei Dimensionen, von rein körperlichen Aktionen zu Ausdruckshaltungen und Gesten. (Beispiele: 5. Jahrhundert v. Chr. — Hellenismus; romanische — spätgotische Plastik; Frührenaissance — Barock; Empire — Impressionismus.)

d) **Stufen der Bewegungsdarstellung.** Ehe die Plastik imstande ist, durch die Lösung der Glieder vom Körper und durch ihre Anordnung die Bewegungsvorstellung *selbst* zu erwecken, gelingt es ihr, den Eindruck *möglicher* Bewegung dadurch hervorzurufen, daß am ruhenden Körper diejenigen Teile plastisch durchgearbeitet, ja übertrieben werden, die zum Bewegungsapparat des Körpers gehören. Als passive Teile nehmen an den Körperbewegungen teil die Knochen und Gelenke, aktiv sind an ihnen beteiligt Muskeln, Sehnen und Nerven. Die Nerven scheiden für den Plastiker aus, da sie nicht nach außen hin sichtbar werden. Die Haltung einer Figur ist für unser Auge bestimmt, wenn wir die Drehpunkte der Glieder, also die Gelenke, deutlich sehen; die Dynamik einer Bewegung lesen wir an Anspannung der Sehnen und Schwellung der Muskeln ab, also an jenen Organen, mit deren Hilfe der Wille Verschiebungen zwischen den Massenteilen des Körpers herstellt. In der Sprache des Bildhauers sind diese Teile des Bewegungsapparates unseres Körpers: *Funktionsmerkmale*. Sie heißen so, weil sie im Betrachter die Erinnerung an gewisse körperliche Funktionen wachrufen, ohne daß diese selbst tatsächlich dargestellt werden müßten. Mit dem Anblick ausgeprägter Muskeln, deutlicher Gelenke verbinden sich Bewegungsvorstellungen, weil wir aus den Erfahrungen eigenen körperlichen Daseins gelernt haben, daß diese Gelenke für diese Körperhaltung, jene Anspannung der Muskeln zur Ausführung jener Handlung beansprucht werden müssen. Die Plastik gewinnt also zuerst — eben in den Funktionsmerkmalen — die Ausdrucksfähigkeit für Bewegungen in latentem Zustande, dann erst die Mittel, den Schwung der Bewegung in der Gliederverschiebung des Körpers festzuhalten.

Das Herausgreifen der Funktionsmerkmale aus der Fülle der Wirklichkeitselemente ist im Grunde ein Akt der Abstraktion: zugunsten einer bestimmten Wirkung findet eine Umbildung des Modelles statt. So deutlich, daß ihr Anblick unser Körpergefühl lebhaft anregt, lassen sich Funktionsmerkmale nur am unbedeckten Körper beobachten und darstellen.

Das plastische Thema, an dem sie ausgebildet wurden, war daher die Gestalt des jungen, körperlich geübten Mannes. Selbstverständlich tritt die Bedeutung dieser Merkmale nicht zurück, sobald die Plastik einmal die Fähigkeit besitzt, latente Bewegungen durch ausgeführte zu ersetzen, im Gegenteil: unverdeckte Gelenke, gespannte Muskeln, unter der Haut spürbare Sehnen unterstützen stets den Eindruck der Bewegung, den wir von der Gliederhaltung empfangen. Die besten Beispiele für die Rolle der Funktionsmerkmale in der Plastik gibt die Geschichte der griechischen Kunst her, da sich in ihr eine lückenlose Aufeinanderfolge von Stufen der Bewegungsdarstellung beobachten läßt. Die plastische Ausprägung der Gelenke und Knochen geht der Muskeldarstellung voran. Und zwar setzt die archaische Kunst ein mit Betonung einzelner Scharniere des Körpers, etwa des wichtigen Kniegelenkes (z. B. Apoll von Tenea, München, Glyptothek), und mit Modellierung des festen Knochengerüsts unter der Haut. Das deckende weiche Fleisch scheint nach Möglichkeit negiert zu sein. Von diesem ersten Stadium einer Wiedergabe der Funktionsmerkmale führt der Weg zur Gliederung des Körpers mit Hilfe des Muskelsystems. Im 5. Jahrhundert werden die großen Muskelpartien, vor allem die des Unterleibes, flächenhaft und mit scharfen wagerechten und senkrechten Begrenzungslinien gegeneinander abgesetzt (z. B. sog. Apollo Strangford, Britisches Museum, London; *Polyklets* Doryphoros, Abb. 53). Durch Übertreibung aller Stellen, an denen eine Verschiebbarkeit der Massenteile möglich ist, wird die Vorstellung körperlicher Funktionen hervorzurufen versucht. Dieser Periode folgt der klassische Muskelstil des 4. Jahrhunderts. Jetzt gibt der Plastiker die Muskeln nicht mehr als Flächen, sondern als greifbare Gebilde, die sich in der Aktion runden. Der ganze Körper erkennt das Vorhandensein der leicht gewölbten Weichteile an, duldet aber keinen Fettansatz auf der Oberfläche der aktiven Teile und bildet die Muskeln noch nicht der plastisch starken Form wegen in übertriebener Schwellung. (Beispiele: Hermes des *Praxiteles*, Olympia; Knidische Venus, Rom.) Das Gefallen an übertreibender Muskelbildung, die zu Häufungen von hohen Fleischhügeln und tiefen Tälern, zu einer stark gebuckelten Körperoberfläche führt, tritt erst mit der hellenistischen Zeit auf. Anatomisches Interesse für die detaillierte Darstellung der Funktionsmerkmale verbindet sich mit dem allgemeinen Formverlangen nach dem Vollen, Bauschigen, Massigen. An Stelle der schlanken Sportgestalt des Jünglings tritt als plastische Lieblingsfigur der Berufsathlet: Herkules. Was hat diese Zeit mit der Plastik der Hochrenaissance und des Barockstiles gemeinsam, was trennt etwa die Werke vom Pergamenischen Altar und *Michelangelos* plastische Schöpfungen?

In der Antike beschränkte sich die Kenntnis der Funktionsmerkmale auf das am lebenden Modell Beobachtete. Man stellte Gelenke, Muskeln,

Knochen dar, soweit sie sich von außen durch Sehen und eventuell auch durch Abtasten erkennen ließen. *Michelangelo* dagegen gewann im Anatomiestudium an der Leiche eine ganz andere und reichere Kenntnis des Knochen- und Muskelmechanismus. Aus diesem Wissen um die Aufbauverhältnisse unter der Haut erklären sich wohl manche Eigenheiten seiner plastischen Formgebung: während die klassische Plastik in Hellas, in ihrer Vorliebe für fließende Umriss und runde Modellierung, die Knochen dem Muskelzuge scheinbar etwas folgen läßt, gibt *Michelangelo* den gebrochenen Kontur und die einzelnen Knochen — so wie sie ja auch sind — ohne jede Biegsamkeit. Vor allem aber: im Gegensatz zu der leisen Verstreichung der Gelenke in der Antike betont *Michelangelo* gerade die Drehpunkte der Glieder; er läßt die Knochenendigungen so stark hervordrängen, als wäre die Haut an diesen Stellen abgezogen. Diese Herrschaft über alle Funktionsmerkmale, zusammen mit der schon erwähnten Tendenz, extreme und ungewohnte Bewegungen aufzusuchen, verleiht den Statuen *Michelangelos* jene Macht, das Körpergefühl des Betrachters bis zu Muskel-Innervationen (Bewegungsansätzen) anzuregen (vgl. Abb. 65). Einen ähnlichen Stilgegensatz können wir in der Plastik der Gegenwart aufweisen bei *Hildebrands* antikisierender, klarer, aber auch zurückhaltender Behandlung der Funktionsmerkmale einerseits, andererseits an *Rodins* jede Einzelheit der Oberfläche akzentuierenden Frühwerken (vgl. *Hildebrands* Jungen Mann, Abb. 89, und *Rodins* Eernes Zeitalter, Abb. 88).

Der motorische Gehalt einer Statue drückt sich in der Gotik Frankreichs und Deutschlands nicht in einzelnen Gelenken und nicht in geschwellter Muskulatur aus, er liegt im charakteristischen S-förmigen Schwunge der ganzen Gestalt um den Drehpunkt der Hüftgelenke. In dieser Rhythmik von Bewegung und Gegenbewegung, die zumeist nicht unmittelbar an der Gliederstellung, sondern nur mittelbar am Gewand- und Faltenchwunge ablesbar ist, befriedigt sich das Streben nach dem Lebensvollen. In der monumentalen Plastik französischer Kathedralen (*Chartres-Reims*, Abb. 67) vollzieht sich die Durchdringung der architektonisch gebundenen, daher feierlich gehaltenen Figuren mit natürlicher, ja über das Maß des Gewohnten gesteigerter Beweglichkeit. Der Energie dieses einen, die ganze Figur beherrschenden Vertikalzuges zuliebe beschränkt sich die Gotik auf magere Körper (vgl. die Synagoge vom Straßburger Münster, Abb. 69). In der Markierung der Gelenke und im Gegeneinanderführen der Glieder geht die frühgotische Plastik Italiens (z. B. *Giovanni Pisano*, Abb. 61) über die französische Gotik hinaus.

Die nächste Stufe der Bewegungsdarstellung wird bezeichnet durch die mannigfachen Formen einer Inanspruchnahme des ganzen Menschen für den Ausdruck der Bewegung. Ihnen voran geht das primitivste Hal-

tungsschema, das der sogenannten „*Frontalität*“. Unter Frontalität verstehen wir, daß alle Glieder (und damit die Massen des Körpers) sich von einer senkrechten Mittelachse gleichmäßig nach beiden Seiten verteilen. Diese Wiederholung homologer Teile rechts und links bedingt also eine streng horizontal-symmetrische Anordnung. In ihr ist ein Höchstmaß an Einheit, aber auch an Starrheit der Figur gewonnen. Durchbrochen wird das Prinzip der Frontalität zunächst durch Vorsetzen eines Fußes, der aber mit ganzer Sohle den Erdboden berührt, so daß die Körperlast nach wie vor sich gleichmäßig auf beide Beine verteilt. (Beispiel: Apoll von Tenea, Glyptothek, München.) Die Steifheit der frontalen Haltung ist mit dieser Schrittstellung im großen und ganzen noch nicht überwunden. Einen weiteren Fortschritt bedeutet das Heben eines oder beider Unterarme nach vorn, also eine Lösung der Gliedmaßen auch in der oberen Körperhälfte (z. B. Apoll von Piombino, Paris, Louvre). Die Befreiungstendenz pflanzt sich von unten nach oben fort; auch dreht sich der Kopf aus der feierlichen Vorderansicht ein wenig zur Seite (sogenannter Omphalos-Apollon, Athen, Nationalmuseum). Gliederweise wird so die Frontalität nach und nach aufgehoben. Die eigentliche Emanzipation des Körpers von diesem Schema setzt aber erst ein mit dem Augenblicke, wo eine Beziehung der Figur zu anderen Wesen als ihrem Beschauer angenommen wird. Ein Motiv wie die Ausfallstellung der Tyrannenmörder (Kopie des *Kritios* und *Nesiotos* nach dem Erzoriginal des *Antenor*, Neapel, Museum) veranlaßt notgedrungen für den Kopf die Profilstellung und für den Unterkörper das kräftige Seitwärtsstellen eines Beines mit entsprechender Drehung des andern. Der Rumpf (z. B. Tyrannenmörder Aristogeiton) bleibt am längsten unbewegt. Das natürliche Feld zur Entfaltung eines Bewegungs- und Beziehungsreichtums zwischen einzelnen Figuren bildeten die großen Giebelkompositionen mit ihren Kämpfergruppen. Bei der Arbeit am Ost- und Westgiebel von Ägina gewinnt die griechische Plastik eine Fülle von Bewegungstypen. Während noch die hieratische, aber im einzelnen bereits gelockerte Frontalität den beherrschenden Mittelfiguren vorbehalten bleibt, regt es sich nach den Giebellecken zu in immer belebteren Haltungen bis zu den Versuchen, das Problem der Liegefiguren Sterbender zu bewältigen. Dieser Erwerb an Bewegtheit kam auch der Freiplastik zugute. Die symmetrische Ruhestellung der Einzelfigur wird gänzlich überwunden durch eine Drehung des Körpers, an der auch der Rumpf teilnimmt, und durch die Unterscheidung von *Standbein* und *Spielbein* (Beispiel: Doryphoros des *Polyklet*, Abb. 53).

Wenn wir aufrechtstehen, geht die senkrechte Schwerlinie durch eine der Fußsohlen oder trifft zwischen beiden den Erdboden. Beim Anheben eines Beines legen wir die Schwerlinie durch die Sohle des anderen Beines. Dieses stehende und belastete Bein heißt *Standbein*, das andere,

im Hüftgelenk drehbare, entlastete heißt *Spielbein*. Mit Hilfe dieser Gliederanordnung löste die Plastik zur Zeit des *Polyklet* das Problem der richtigen Verteilung des Schwergewichts bei einseitiger Belastung. Die mit der Spielbein-Standbein-Haltung verbundenen Richtungsunterschiede spielen sich im wesentlichen in zwei Dimensionen: in Höhe und Breite ab, führen aber noch nicht der Tiefe zu. Auf der Standbeinseite steigt die Hüfte, auf der Spielbeinseite sinkt sie. Infolge der funktionellen Verknüpfung aller Körperteile zieht aber der Gegensatz von Standbein und Spielbein den ganzen Menschen in Mitleidenschaft: die Muskeln der Standbeinseite zwischen Hüfte und Schulter schieben sich ineinander und drängen vor, auf der Spielbeinseite spannen sie sich. So wird durch Entdeckung des organischen Zusammenhanges der Glieder innerhalb der Hauptansicht der Figur ein rhythmischer Wechsel von Anspannung und Ruhe in horizontaler wie in vertikaler Richtung sichtbar. Standbein und Spielbein finden in gewissem Sinne ihr Gegenbild in der Unterscheidung von *Streckarm* und *Beugearm*. Diese Gliederstellungen bedeuten für die obere Körperhälfte zwar nicht statisch dasselbe, was in der unteren Körperhälfte Standbein und Spielbein sind, da es sich nicht um belastetes und entlastetes Glied handelt, wohl aber ist die Differenzierung der Armbewegung optisch das Gegenstück zur gegensätzlichen Funktion der Beine (vgl. Abb. 52). Durch variierende Ausnutzung dieser Schemata fand man eine Reihe neuer plastischer Motive. Bei *Polyklet* das ruhige Stehen und Sichhalten (*Doryphoros* und *Diadumenos*, London, Brit. Museum; vgl. auch den sogenannten *Idolino*, Florenz, Archäologisches Museum). *Praxiteles* überträgt die Funktion des Standbeines einer Stütze (z. B. einem Baumstamm), an die sich die Figur lehnt, und schafft dadurch das Motiv des entlasteten Körpers (*Eidechsentöter*, Rom, Vatikan; *Hermes*, Olympia-Museum). Diese Haltungen leichter Anmut werden zugleich als Ausdruck seelischer Entlastung empfunden. Der Wille braucht nicht mehr über den Körper zu wachen: Stimmungen des Versunkenseins, heiterer Träumerei finden in die Plastik Einlaß. Einen weiteren Schritt von der Gebundenheit zur Gelöstheit in körperlichem wie in seelischem Sinne tut *Lysipp*. Schon *Myron* hatte mit seinem Diskuswerfer (Marmorkopie, Rom, Vatikan) die Vorstellung momentaner Bewegung anregen wollen, ohne jedoch mehr festhalten zu können, als einen fruchtbaren Moment zwischen zwei großen Bewegungsabschnitten und ohne den Rumpf ganz in die Funktion einzubeziehen. *Lysipp* gibt in seinem *Apoxyomenos* (Rom, Vatikan) das Momentane in der Möglichkeit abwechselnder Verlegung des Schwergewichtes von der rechten auf die linke Seite; jedes Bein scheint Standbein und im nächsten Augenblick Spielbein zu sein. So folgt der Eindruck lässigen Sichwiegens in den Hüften, einer ganz freien Drehbarkeit des Rumpfes um die Angelpunkte des Beckens, der ganzen Gestalt um die Berührungspunkte der Füße mit



dem Boden. Jetzt — im 4. Jahrhundert — hat die hellenische Plastik alle Mittel in der Hand zur Momentanisierung und zur Individualisierung der Motive. Der wichtige Richtungsgegensatz zwischen Fronthaltung der Figur und Seitenwendung des Kopfes, Blickrichtung und Schrittrichtung wird gefunden (Diana von Versailles, Paris, Louvre; Apoll von Belvedere, Rom, Vatikan). Schließlich: hatte *Praxiteles* den Jünglingskörper dem der Frau angenähert gemäß seinem Körperideal des Zarten, Grazilen und Leichten, so betonte *Skopas* in seinen Amazonenschlachten den Gegensatz zwischen männlichem und weiblichem Körper nach Bildung und Bewegung (Mausoleum von Halikarnaß).

Der Fortschritt vom alten Schema der Frontalität zum neuen: Spielbein — Standbein, lag in der künstlerischen Störung des starren Gleichgewichtsverhältnisses. Gleichzeitig ungefähr wird aber eine andere Kompositionsformel gefunden: der *Kontrapost*. Er war die notwendige Folge der Unterscheidung von belasteter und entlasteter Körperhälfte, denn er besteht in Wiederherstellung des durch Gliederbewegung in einem Abschnitt des Körpers aufgehobenen optischen Gleichgewichtes. Das erreicht der Kontrapost aber nicht durch Rückkehr zum Zustande absoluter Ruhe, sondern durch einen Zuwachs an Bewegung. Und zwar wird für das Auge die Balance zurückgewonnen durch entgegengesetzte Bewegung in einem anderen Körperabschnitt. Dabei handelt es sich um Drehungen und Beugungen des Unterkörpers, Rumpfes und Kopfes. Derart also, daß dem Ausschlag des Unterkörpers nach rechts bei abgesetztem linken Spielbein eine Gegenbewegung des Rumpfes nach links antwortet, zu der wieder eine Kopfdrehung nach rechts kontrastiert (z. B. *Idolino*, Florenz, Archäologisches Museum). Durch Verbindung von Beugung und Drehung der Körperteile und Steigerung jeder Bewegungsform gewinnt der Stil der Hochrenaissance den bis zur Manieriertheit lebendigen Kontrapost. (Beispiel: *Michelangelos* Matthäus, Florenz, Accademia.) Dadurch aber, daß bei diesem Kompositionsprinzip jeder Teil des Körpers selbständig arbeitet, einen bestimmten und besonderen Willensimpuls erfordert, erscheint die ganze Gestalt außerordentlich reich an Bewegung: der Kontrapost ist das reifste Mittel, in der materiellen Gebundenheit der Plastik die Freiheit bewegten Lebens sichtbar werden zu lassen.

Schon *Leonardo* forderte Lebendigkeit, Beweglichkeit und Kraft in der Darstellung organischer Wesen, er riet, direkte Gegensätze unmittelbar nebeneinander zu setzen, um sie wechselseitig zu steigern, und sprach damit die Theorie der Kontraposthaltungen aus. Vergleicht man aber etwa *Michelangelos* Freiplastik mit spätantiken Werken, so fällt es auf, daß die Kontrapostformel hier und da ganz verschiedenen Aufgaben dient. Die Antike bewahrt bei aller Steigerung und allem Reichtum der Bewegung eine gewisse lockere Anordnung der miteinander korrespondierenden Glieder

im Raume, sie erhält sich den abwechselungsreichen, aber harmonischen Umriß und die Durchsichtigkeit der Komposition. Für Michelangelo lautet das Problem der Bewegungsdarstellung: ein Maximum an Lebendigkeit des Körpers im engsten Raum unterzubringen; er sucht mit einem Mindestmaß an Auflockerung und Zerstückelung des Blockes auszukommen. Daher bevorzugt er die Bewegungen, die möglichst wenig Platz wegnehmen: statt der zentrifugalen in den Raum ausgreifenden Arm- und Beinhaltungen die zentripetalen Drehungen und Biegungen in den Gelenken (man vergleiche den antiken Dornauszieher und den kauern den Knaben von Michelangelo). Michelangelo ballt die Glieder zusammen, statt sie auseinanderzulegen. (Vgl. etwa Eirene mit Plutos von *Kephisodotos* und die Madonna Medici.) Von hier führt, im Barock, der Weg weiter zur Überspannung der Bewegung auf Kosten der Materie. Die einfachen Möglichkeiten des Kontrapostes werden durch die komplizierten ersetzt; vor allem findet eine Verschiebung der Glieder gegen die Schwerkraftrichtung statt. Eine solche Diagonaltendenz kennen wir schon in spätantiken Werken (borghesischer Fechter z. B.). Barockplastiken (*Giovanni da Bolognas* Merkur, Florenz, Loggia dei Lanzi) gehen aber in der Gewagtheit der Gleichgewichtsverhältnisse noch über die Antike hinaus.

Obwohl das Auge (etwa an der Statue des Doryphoros von *Polyklet*) dem Bewegungszuge des zurückgesetzten Spielbeines und des vorgehenden gebeugten Armes, dem Vor der Beine und Hüften, dem Zurück des Oberkörpers nach hinten folgt und somit also eine gewisse Ausdehnung des Körpers in die Tiefe wahrnimmt, so ordnen alle Glieder sich doch innerhalb einer einheitlichen Flächenschicht von gleichem Tiefenmaße. Die Figur bewegt sich also, als stände sie zwischen zwei parallelen Glaswänden derart, daß ihre äußersten Punkte sie berühren. Selbst *Myrons* Diskuswerfer wirkt bei allem Höchstmaß an Körperbewegung und Drehung noch einseitig durch die Wendung der breitesten Ansicht der Brust nach vorn. Die Eroberung der Tiefe für die Plastik setzt erst ein mit *Lysipps* (*Apoxyomenos*), der durch Drehung des Rumpfes nach allen Seiten, durch Vorbeugen und Vorstrecken der Arme aus der ersten und zweiten Dimension in die dritte übergreift. Jetzt rechnet die Plastik mit der Wirkung der Verkürzung, jenem perspektivischen Zeugen der Räumlichkeit. Das vierte Jahrhundert zieht die Richtungskontraste Vorwärts — Rückwärts den Links — Rechts-Kontrasten des 5. Jahrhunderts vor. Eine kontinuierliche Entwicklungslinie führt von den Bewegungsformeln des *Polyklet* und *Myron* über das Schema des *Praxiteles* zu den raumerfüllenden freien Haltungen der Plastik zur Zeit *Lysipps*. Auf seine Statuen läßt sich die Probe der beiden Platten nicht mehr anwenden. Jetzt kommen auch die plastischen Motive des Sitzens und Stehens mit einem hochgestellten Beine zu ihrem Rechte. Beidemale entfaltet sich ja die Figur von hinten

nach vorn, und der Plastiker macht diesen Bewegungszug besonders deutlich, indem er z. B. den sitzenden Ares (Nationalmuseum, Rom), mit dem kleinen Eros zu Füßen, beide Hände um das höherstehende Knie legen läßt. (Vgl. auch die Stehfiguren mit hochgestelltem Bein: Poseidon, Rom, Lateranisches Museum; Hermes, London, Sammlung Lansdowne.)

Die Auseinandersetzung des menschlichen Willens mit dem Körper, d. h. also den Grundgedanken jedes plastischen Themas, lesen wir im Leben nicht nur an Haltungen und Gliederstellungen ab, sondern in erster Linie an der Beweglichkeit des *Gesichtes*, am Ausdruck des wechselnden Mienenspieles. Auf welchen anschaulichen Elementen die Seelenhaftigkeit des Antlitzes beruht, soll uns erst im Malereikapitel beschäftigen, denn die Bedeutung von Mimik und Physiognomik tritt in der Plastik — an ihrem Werte für Malerei und graphische Künste gemessen — sehr in den Hintergrund. Es wird daher die Frage zu beantworten sein, welchen Anteil der Gesichtsausdruck am Leben des *plastischen* Werkes besitzt, wieviel er beiträgt zur Deutung und Unterstützung des im ganzen Körper gestalteten plastischen Motives. Mit anderen Worten: wie weit ist die Wiedergabe typischer seelischer Vorgänge ein Problem der Plastik? (Dabei sehen wir vorläufig von der Absicht der Plastik, individuelle Seelenhaftigkeit, also Porträts zu geben, ganz ab.)

Mit der Darstellung des Gesichtsausdruckes hat die griechische Plastik nicht eingesetzt; sie hörte mit ihr auf. Erst belebte der plastische Geist Gewand und Glieder, dann gab er dem Antlitz feinere Regung. Zwei Gründe: ein allgemein-kulturgeschichtlicher und ein speziell-künstlerischer sind für diese Tatsache anzuführen. Für das griechische Auge besitzt der ganze menschliche (zunächst einmal der männliche) Leib Ausdruck, da es ihn kennt. Die Gewohnheit, in den Gymnasien unbedeckte Körper zu sehen, verteilte sozusagen Merkmale beseelten Lebens über die ganze Gestalt. Kopf und Hand konnten von vornherein nicht vorwalten wie im Mittelalter und in der Neuzeit, wo sie notgedrungen die einzigen unmittelbaren Träger des Ausdruckes sind, und daher die für unser Auge ungewohnte Nacktheit leicht als nichtssagend dem Kopf gegenüber empfunden wird. (Die Befähigung zum Nacherleben aller plastischen Motive ist heute vielleicht nur noch den Sportmenschen erhalten geblieben.) Diesem in den antiken Lebensgewohnheiten begründeten Minderbeachten des Gesichtes neben den übrigen Körperteilen gesellt sich der Einfluß künstlerischer Absichten. Je mehr die Plastik reine Körperkunst sein will, um so mehr tritt das Ausdrucksverlangen hinter der Absicht zurück, körperliche Formen zu bilden. Die Klassiker der griechischen Plastik schufen sich daher ein Gesicht, das nicht in erster Linie psychologischen, sondern plastischen Ansprüchen genügen sollte. Der Sinn der Idealproportionen, z. B. des sogenannten klassischen Profils, ist, alle Gesichtsteile nach ihrer

plastischen Bedeutung zu betonen und gegeneinander auszubalancieren. Durch Abzug des Individuellen und durch Verzicht auf seelische Vertiefung wird das Gesicht gleichsam unschädlich gemacht; ihm bleibt nur der allgemeine, manchmal aber äußerst klar ausgeprägte Ausdruck der Willentlichkeit oder Willenlosigkeit. Ihn zu geben ist ja plastische Pflicht. Einem solchen Formverlangen kommt der schon erwähnte Umstand sehr entgegen, daß der Hauptträger seelischen Lebens im Antlitz: der Blick, als ein optisches Element plastisch nicht unmittelbar darstellbar ist.

Die archaische Kunst (etwa der Giebel von Ägina und der Ostgiebel von Olympia) hält im Antlitz einen stereotypen, plastisch geforderten Ausdruck fest, der völlig unabhängig von den Geschehnissen, von Handeln und Leiden der Figuren bleibt. (Vgl. auch die Tyrannenmörder, den Apoll von Tenea u. a. Bei der letztgenannten Gestalt scheint das „blöde Lächeln“ vielmehr Folge einer scharfen übertreibenden Behandlung der Formen als Ausdruck seelischer Zustände sein zu sollen.) Der Westgiebel von Olympia bringt Ansätze zur Darstellung von Affekten. Aber das Gesicht belebt sich nur schüchtern, es deutet ein seelisches Geschehen: — Schmerz — Wut — nur leise an, und auch das nur bei starken körperlichen Erlebnissen (vgl. etwa Lapithin mit Kentauren ringend).

Die Kunst des 5. Jahrhunderts, dem Flüchtigen, Individuellen in der Bewegung des Körpers noch abgeneigt, bewahrt auch dem Gesicht neben der Typik des Formenbaues eine gewisse Anteillosigkeit am Geschehen des Körpers. Nur leise Regungen, die schwer namhaft zu machen sind, ein Ausdruck stiller Zurückhaltung oder gelassener Willentlichkeit lassen sich von den Zügen des Antlitzes, das durch den Blick ins Leere nach Möglichkeit entgeistigt wird, ablesen. (Beispiele: Apoll von Kassel, Athena Lemnia des *Phidias*, selbst der Hermes des *Praxiteles*, der über das Bacchos-Kind hinwegsieht.) Eine Ausnahme scheinen nur die Reliefs zu bilden. Aber das seelische Leben, das ihnen innewohnt, tragen wir erst in sie hinein. Die beziehungsvolle Zueinanderwendung der Gestalten samt den leisen Neigungen und Drehungen der Köpfe täuscht ein stilles Sichindieaugensehen vor, obwohl jeder Kopf für sich betrachtet eine unbewegte Mimik aufweist (z. B. Hera, sich dem Zeus entschleiern, Metope aus Selinunt, und das berühmte Orpheusrelief, Abb. 59). Selbst die Reliefolge des Parthenonfrieses bringt keinen Versuch individueller Charakterisierung der Gesichter (Abb. 58). Man hält am Volkstypus und am plastischen Formtypus fest und begnügt sich, in den Varianten der Haltung — besonders unter den zuschauenden Göttern — so etwas wie Persönlichkeit rege werden zu lassen (Beispiel: Ares, der, die Hände um das Knie geschlungen, sich auf seinem Stuhle schaukelt). Wie allgemein gehalten die Gesichtsbildung der klassischen Plastik ist, beweisen am besten die häufigen Fälle einer Verwechslung der Geschlechter. Der Kopf der Athena

Lemnia galt lange für den eines Jünglings. Eine größere physiognomische Belebtheit wird den untermenschlichen Wesen: Kentauren, Satyren, Medusen usw., vorbehalten, ein Beweis dafür, daß auch ethische Gründe: ein Gefühl der Selbstachtung und Selbstzucht, das Sichgehenlassen im Mienenspiel so gut wie im Gliederspiel verboten.

Das 5. Jahrhundert kennt nur das „Ethos“, den konstanten Gesichtsausdruck: Spiegelbild einer sich gleichbleibenden Seele und Produkt strengen plastischen Stilgefühles. Das 4. Jahrhundert bringt mit der allgemein einsetzenden Momentanisierung und Individualisierung der Bewegungen auch das „Pathos“, die Mimik augenblicklicher seelischer Erregungen. Mit *Skopas* setzt schon die Tendenz ein, den Ausdruck des Leidenschaftlichen, der Kampfempfindungen zu steigern, er gibt den weitgeöffneten Mund, zurückgeworfene oder gesenkte Köpfe, tiefbeschattete oder schmerzvoll aufgeschlagene Augen (Beispiele: Mausoleum von Halikarnaß, Kriegerköpfe vom Athena-Tempel zu Tegea; auch die jüngst gefundene Niobide, Abb. 57 (Mailand, Banca Commerciale) gehört wohl in diese Zeit). Der Weg führt über die Steigerung der Empfindungen bis zum Extremen, bis zur Gestaltung pathologischer seelischer Zustände im Gesichtsausdruck. Einige Beispiele seien genannt: für das Pathos im modernen Sinne gesteigerten Selbst- und Hochgefühles: Apoll Citharoedus (Rom, Lateranisches Museum), für Melancholie: Demeter (London, British Museum), Schreck und Überraschung: Marsyas (Rom, Lateranisches Museum) aus der Gruppe Athena und Marsyas, erhabene Überlegenheit: Zeus von Otricoli (Rom, Vatikan). Wie vorsichtig man aber mit der Ausdeutung des Gesichtsausdruckes antiker Plastiken sein muß, lehrt das Beispiel des Antinous, über den im Laufe der Zeit die mannigfachsten und sich direkt widersprechenden Urteile laut geworden sind. Zur pathologischen Mimik führen die Darstellungen des Schmerzes hinüber. Schon am Pergamenischen Altar findet sich eine Affektsteigerung der klassischen Kunst gegenüber, die hellenistische Plastik greift aber über die Mimik der Wut, Leidenschaft und heftigen Schmerzempfindungen hinaus in das Gebiet des Entsetzlichen, Grausig-Qualvollen. (Beispiele: Laokoon, die Dirke aus der Gruppe des Farnesischen Stieres [Neapel, Museum], der geschundene Marsyas [Rom, Konservatorenpalast], der Gallier und sein Weib [Rom, Nationalmuseum], der sterbende Gallier [Rom, Kapitolisches Museum] und der tote Perser [Rom, Nationalmuseum].) Hält man nebeneinander den Kopf des Giganten Klythios aus Pergamon, den des Laokoon und eine der Masken sterbender Krieger *Schlüters* (Berlin, Zeughaus), so sieht man, wie nahe verwandt die Psychologie des Barockstiles der des Hellenismus ist (vgl. auch die Mimik des mörderischen Zornes im Antlitz des David *Michelangelo*). Die späte Antike entdeckt schließlich den Ausdruck der Trunkenheit für die Plastik (Beispiel: die trunkene Alte [Rom, Kapitoli-

nisches Museum] und des schweren traumgequälten Schlafes (Barberinischer Satyr, München, Glyptothek), Motive, die dann *Michelangelo* wieder aufnimmt, um sie freilich des naturalistisch Genrehaften zu entkleiden und mit dem ganzen Ernst seiner Psyche und seiner Formbehandlung zu erfüllen (Bacchus, Aurora). Das Thema der antiken Schmerzensmutter: Niobe, lebt — gerufen von einem ähnlichen seelischen Verlangen — in den Pietà-Darstellungen der Renaissance und des Barock wieder auf, und in manchen plastischen Darstellungen des Gekreuzigten (bei *Donatello* z. B.) wird nichts anderes sichtbar als in den Marsyas-Statuen der Antike: der Ausdruck höchsten, die Seele zerreibenden körperlichen Schmerzes. Michelangelos oder gar *Berninis* David (Rom, Villa Borghese) mit der bis ins Pathologische verzerrten Gemütsregung angespannter Aufmerksamkeit und krampfhaften Willensentschlusses bilden die Parallelen zum borghesischen Fechter (Louvre, Paris), zum Schleifer (Florenz, Uffizien) und anderen spätantiken Werken. Vom Barock an fällt die Kurve der Affektdarstellung im Gesichtsausdruck wieder; der Rokokostil biegt das Pathos in die Grazie, die Würde in die Anmut um, es findet eine allgemeine Verfeinerung, aber auch Abschwächung aller Motive statt.

Ein neues Stoffgebiet erschließt erst wieder die Plastik der Gegenwart. *Rodins* Statuen (vgl. Abb. 88) sind erfüllt von einer zitternden Empfindlichkeit, die alle Glieder bis in die letzten Fingerspitzen belebt und auch in der Vieldeutigkeit des Gesichtsausdrucks fühlbar wird. Das alte Prinzip antiker Kunst, den Ausdruck über die ganze Gestalt auszubreiten, findet in der individualisierenden Formenausprägung *Rodins* sein Gegenstück. Aber der seelische Gehalt, der zum Ausdruck gelangt, ist ein grundverschiedener: dort das sichere und lautere Insichruhen des antiken, hier die Reizempfänglichkeit und Regsamkeit des modernen Geistes.

Um die Rolle des Gesichtsausdruckes in der Gotik zu verstehen, muß man sich darüber klar werden, daß die gotische Plastik ein von der Antike grundverschiedenes, aber an sich gleich selbständiges Verhältnis zum menschlichen Körper hat. Thema der bildenden Kunst ist nicht mehr der Mensch als seelisch-körperlicher Organismus, dessen Dasein keiner weiteren Rechtfertigung bedarf, sich selbst Zweck und Sinn genug ist, vielmehr die menschliche Gestalt als Ausdruck des geistigen Gehaltes der christlichen Weltanschauung. Die heitere Selbstverständlichkeit antiker Kunst ist dem tiefen Versuch gewichen, durch Erfüllung des Menschen mit leidenschaftlich erregten seelischen Kräften religiöse Ideen plastisch zu verkörpern. Die eindringliche gotische Gebärdung kommt, wenn man so sagen darf, ganz von innen heraus, und sie wendet sich an die Auffassungsfähigkeit des Betrachters für Innerliches. So ist nicht mehr wie in der Antike und teilweise in der von antikem Geiste belebten Renaissance

(*Donatello* David, Florenz, Museo Nazionale) der unbekleidete Leib, sondern die Seele im bekleideten Körper Inhalt der Plastik. Und wie in der klassischen griechischen Kunst das Gesicht bis zu einem gewissen Grade entseelt wurde, um Haltung und Bewegung des Körpers ganz rein und stark zur Erscheinung zu bringen, so begnügt sich die Gotik damit, dem Gesicht ein stereotypes, ganz allgemein Beseeltheit andeutendes Lächeln zu leihen, im übrigen aber alles, was sie vom Willen des Menschen zu sagen weiß, in der „Ponderation“, dem sogenannten gotischen Schwung, sichtbar werden zu lassen. Die Beredsamkeit der Gebärde entschädigt für die Verschwiegenheit des Antlitzes (z. B. die törichten Jungfrauen vom Straßburger Münster). All das gilt nicht im vollen Umfange für die an *antiker* Formsprache gebildete Plastik der Gotik (Beispiele in Reims, vgl. Abb. 67, von da aus weiterhin wirkend in Bamberg oder Wechselburg), wohl aber auch für die italienische Frührenaissance unter gotischer Nachwirkung (*Ghiberti* Stephanus, Or San Michele, Florenz). Die Spätgotik (z. B. *Tilman Riemenschneider*) sucht dann im Verlangen nach allseitiger und immer gesteigerter Ausdrucksfülle die Seelenhaftigkeit auch in den Zügen des Gesichtes und verrät damit eine Hinneigung zu porträtlicher Plastik.

Das Interesse für die Wiedergabe individueller Seelenhaftigkeit, also gewollte *Bildniskunst*, scheint eines der Kennzeichen anhebender und ausgehender Stilperioden zu sein, während auf der Höhe das Verlangen nach Gestaltung allgemeiner und gesteigerter Innerlichkeit überwiegt. Jedenfalls begegnen uns Blütezeiten der Bildniskunst in der frühgriechischen Plastik und in der Frührenaissance, im Hellenismus und im Barock. Für die Unmittelbarkeit in der Wiedergabe persönlichen Lebens im 6. Jahrhundert zeugt der Kopf eines Mannes aus der Sammlung Saburoff (Berlin, Altes Museum). Im 5. Jahrhundert geht neben der hohen, im allgemeinen der körperlich-seelischen Bildung sich bewegenden Plastik als besondere Kunstgattung die Porträtplastik her. Sie steht aber unter dem Einfluß der ganzen Kunstauffassung der Zeit. Eine Bildnisbüste wie die des Perikles (Abb. 78), die wahrscheinlich auf ein Bronzeoriginal des *Kresilas* zurückgeht, ist kein Bildnis im Sinne der archaischen, wirklichkeitsgebundenen Kunst, sondern eine dem herrschenden Ideal des ritterlichen Mannes angenäherte Plastik, der einzelne porträtliche Züge, wie die Neigung des Kopfes, eingetragen sein mögen. Das 4. Jahrhundert tut dann auch in der Bildniskunst den Schritt vom Ethos zum Pathos. Der Sophokles (Rom, Lateranisches Museum), wahrscheinlich fast hundert Jahre nach dem Tode des Dichters entstanden, ist ein Stimmungsbildnis, das ein Zug bewußten intellektuellen Hochmutes und die selbstgefällige Sicherheit des berühmten Mannes kennzeichnen, der weiß, daß vieler Augen auf ihm ruhen. Mit *Lysippos* nur in einer minder-

wertigen Wiederholung auf uns gekommener Alexanderbüste (Paris, Louvre) setzt das Charakterbildnis ein, das nicht im Festhalten vorübergehender Gemütsbewegungen sein Ziel sucht, sondern im Aufspüren derjenigen Züge, die durch immer wiederkehrende, für das Individuum charakteristische seelische Regungen den bildsamen Teilen des Gesichtes eingeprägt wurden. Hier schließen sich die Bildnisbüsten hellenistischer Fürsten, alexandrinischer Literaten usw. an.

In *einer* Beziehung aber, die mit dem Wesen der Plastik hier, der Malerei dort zusammenhängt, wird sich jedes plastische Bildnis von jedem malerischen unterscheiden. Der Maler gibt immer nur eine Seite des menschlichen Gesichtes, entweder die Vorder- oder die Seitenansicht oder eine Übergangsansicht zwischen beiden, aber in dieser Einzigkeit der Ansicht kann er eine unantastbare Lebendigkeit des Gesichtes, einen ganz bestimmten momentanen Ausdruck ein für allemal auf die Fläche bannen. Darin liegt für die Bildnismalerei die Möglichkeit der Ähnlichkeitsleistung. Die Plastik gibt Ähnlichkeit auf einem andern Wege. Sie stellt den Porträtkopf als körperliches Gebilde hin, das viele Ansichten hat und ein Betrachten von verschiedenen Standpunkten aus erlaubt. Als Ersatz aber für die Unmöglichkeit, nur *einen*, mit einer gewissen Stellung des Kopfes und der Augen verbundenen Ausdruck zu fixieren, besitzt die Bildnisbüste in der gegenseitigen Ergänzung von Vorderansicht und Seitenansichten für das betrachtende Auge ein gleichwertiges Mittel, ihren Ähnlichkeitsgehalt lebhaft fühlbar werden zu lassen.

e) **Verknüpfung plastischer Motive (Gruppe).** Aus einer künstlerischen Verknüpfung von Bewegungsmotiven zweier oder mehrerer Körper entstehen Gruppen. Die Gruppengestaltung ist vielleicht das schwierigste Problem der Plastik, sicher eine Aufgabe, deren Lösung die höchsten Begabungen gereizt hat. Die Spätantike faßte ihre ganze Beherrschung der plastischen Ausdrucksmittel in der Laokoongruppe (Rom, Vatikan) zusammen, *Michelangelos* größte bildhauerische Komposition betraf den freistehend geplanten, mehrgeschossigen Bau des Juliusdenkmals, dessen Architektur nur das Gerüst hergeben sollte für eine vielgliedrige Statuengruppierung, und *Rodin* trägt sich seit seiner Jugend mit dem Riesenprojekt des statuenbeladenen Höllentores.

Das *Problem* der Gruppe wird darin zu suchen sein, daß die Vereinigung bewegter Körper die gleichen Wirkungsbedingungen erfülle, die sich aus dem Wesen der Plastik als Körperkunst für die einzelne Gestalt ergaben. Wir werden erst dann von einer plastischen Gruppe sprechen können, wenn das Beieinander von Figuren nacherlebbar wird, einmal in Abtast- und Bewegungsvorstellungen als Massenkontinuität, als geschlossenes kubisches Gebilde, und wenn es andererseits als Lebenszusammen-



hang das eigene Körpergefühl des Betrachters in Haltungs- und Bewegungserinnerungen lebhaft anspricht. Muß nun aber nicht der zu zweit genannte Faktor des Genusses an Werken der Plastik hier ausscheiden, da er dem Begriff der Gruppe zu widersprechen scheint? Wir können uns doch auf einmal nur in *einen* Körper einfühlen und nicht in zwei oder gar mehrere! Das ist richtig, aber der Bedingung körperlicher Nacherlebarkeit einer Plastik ist genügt, wenn wir den Anteil jeder Einzelfigur an den Gleichgewichtsverhältnissen, das Maß des persönlichen Aufwandes an Willentlichkeit hier wie dort mitzufühlen vermögen. Daraus lassen sich bestimmte Kompositionsprinzipien der Gruppe ableiten. Dem Plastiker genügt es nicht, daß das Bindeglied zwischen den Teilnehmern der Gruppe ein Vorstellungszusammenhang ist, — die Einheit der Handlung ist noch keine plastische Einheit; die verknüpfende Beziehung muß vielmehr in dem Erscheinungszusammenhange liegen. Und zwar in doppelter Weise. Erstens insofern, als die Gruppe einen möglichst engen Zusammenschluß fordert, um den Eindruck des greifbaren körperlichen Gebildes zu machen, zweitens insofern, als das bindende Element nur eine körperliche Funktion sein kann, ein Sichhalten, Sichfassen, Sichaneinanderlehnen, kurz: wechselseitig Reibung, Druck, Widerstand, die das Körpergefühl des Betrachters wachrufen. Von der Gruppe wird also nicht bloß ein Nebeneinander, sondern ein funktionelles Bei- und Ineinander verlangt. Aus dem, was in der Gruppe zu geben ist, folgt auch, was sie zu vermeiden hat: alles, was die beschriebene körperliche Einheit in doppelter Bedeutung stören oder aufheben kann: trennende Lufträume zwischen den Gestalten, bloß tastende gegenseitige Berührung der Figuren, oder Zusammenschluß nur an wenigen Punkten. *Nanni di Bancos* vier Heilige in einer Nische an Or San Michele in Florenz schließen sich dadurch noch nicht zu einer plastischen Gruppe zusammen, daß sie der gegebenen Raumform entsprechend auf der Peripherie eines Halbkreises stehen. Je geballter das Gefüge der Figuren, je inniger und fester die funktionelle Verknüpfung und je dichter das Aneinanderdrängen der Körper, um so plastischer ist die Gruppe. Es wird also ganz bestimmte, mehr oder weniger allen diesen Forderungen genügende *Gruppenmotive* geben.

Ein klassisches Thema plastischer Gruppierung ist die Verzahnung und Verschlingung zweier Körper im Ringkampf (Beispiel: Die Ringer, Florenz, Uffizien); ein engeres Ineinander der Körper und ein Motiv von stärkerer körperlicher Anregungskraft ist kaum denkbar. Das gleiche Thema, nur mit der Variation eines Ringens zwischen Mann und Weib, gestalten barocke Plastiken wie *Berninis*: Pluto raubt Proserpina (Rom, Palazzo Piombino), *Giovanni da Bolognas* Raub der Sabinerin (Florenz, Loggia dei Lanzi). Der Barock liebt ja alle anstrengenden Bewegungen. Dem Kampfmotiv des Ringens steht das Liebesmotiv der Umarmung

nahe, was Einheit der Massenkombination und des Lebenszusammenhanges angeht (Beispiele: *Rodins* und *Sindings* „*Kuß*“). In beiden Fällen ist nicht nur die körperliche, sondern auch die willentliche Beziehung von jeder Partei aus nacherlebbar, und dies in besonderer Stärke, da jedesmal in den Figuren eine aufeinandergerichtete Willensanspannung höchster Art am Werke ist. Eine eigentümliche, dem Motiv des Ringens nahestehende Gruppierungsmöglichkeit scheint der Tanz zu sein. Bei enger Verschlingung eines tanzenden Paares kann zwar kubische Geschlossenheit, aber nicht rhythmische Wirkung erreicht werden, denn der Charakter der Tanzbewegung drückt sich nicht restlos in einem „Pas“ aus, sondern ergibt sich erst aus einer Bewegungsfolge. Um sich daher des Tanzmotives zu bemächtigen, gibt der Plastiker die Einheit der Zweiergruppe auf, aus dem Tanz läßt er den vom Rhythmus beherrschten Reigen mehrerer Figuren werden mit in sich zurücklaufender Bewegung, wie sie bei Menschen, die sich angefaßt im Kreise drehen, vorkommt. (Beispiele: *Carpeaux'* Tanz, Abb. 86; *Rudes* Marseillaise, Paris, Arc de Triomphe.) Durchmustert man weiter den Schatz plastischer Motive auf ihre Geeignetheit für die Gruppengestaltung, so fällt die körperlich-seelische Beziehung zwischen Reiter und Tier in die Augen. Die Reiterplastiken enthalten in der Umklammerung des tierischen Körpers durch die unteren Gliedmaßen des Menschen einen engen Zusammenschluß physischer Art, den man als „Verwachsensein“ von Pferd und Reiter bezeichnet, und in der Beherrschung des tierischen Willens und der Bewegungen des Pferdes durch den Willen des Reitenden die erforderliche Einheit psychischer Natur. (Beispiele: Reiter in Bamberg, Abb. 70, *Donatello's* Gattamelata, Abb. 82, *Verrocchio's* Colleoni, *Schlütters* Großer Kurfürst, Abb. 83, *Meuniers* Tränke.) Sobald zwischen Getragendem und Tragendem kein enger leiblicher oder seelischer Kontakt mehr hergestellt ist, verliert eine Reiterplastik ihren Gruppencharakter (Beispiel: *Danneckers* Ariadne, Frankfurt a. M.). Eine einseitigere Beziehung schließt den Lebenden, der trägt oder hält, mit dem Toten, der getragen oder gehalten wird, zur Gruppe zusammen. Hier ist ja von dem Ausüben einer körperlichen Funktion und von Willensimpulsen als Leitern der Handlung nur bei den Lebenden die Rede. In der Antike die berühmte Gruppe des Menelaos mit der Leiche des Patroklos (Florenz, Loggia dei Lanzi), der Gallier und sein Weib (Rom, Nationalmuseum), in der christlichen Plastik die Maria mit dem Leichnam Christi (Beispiel: *Michelangelos* Pietà, Rom, St. Peter). Daß sich nicht jede Zweierheit von Körpern als eine Gruppe ansprechen läßt, beweisen jene Motive, die einen Erwachsenen darstellen, der ein Kind trägt. Der Kinderkörper, der den Körper des Erwachsenen nur auf einer kleinen Fläche berührt, kann nicht als gleichwertige plastische Partei angesehen werden, wenn auch ein seelischer Zusammenhang, ein Zu- und Miteinander dadurch ange-

deutet wird, daß das Kind dem Erwachsenen zustrebt. (Beispiele: Hermes des *Praxiteles* mit dem kleinen Bacchos (Olympia), Eirene mit Plutos (München, Glyptothek), Madonna und Kind von *Giovanni Pisano* (Abb. 61).

Die älteste Gruppe der antiken Freiplastik, das Tyrannenmörderpaar Harmodios und Aristogeiton, besteht ausschließlich in einem Vorstellungszusammenhange: dem gemeinsamen Bewegungsziel, dem die keilförmig gegeneinander gestellten Körper zustreben. Das antike Gruppierungsschema wird die abgerollte Gruppe, d. h. die Figuren stehen nebeneinander, berühren sich nur in untergeordneten Teilen und meiden nach Möglichkeit jede Überschneidung. Das sind Forderungen, die von der Liebe zum harmonisch ablaufenden Kontur diktiert wurden. Mit Ausnahme des späten Ringerpaares ist die hellenische Kunst der eigentlich plastischen, geballten Gruppe ängstlich aus dem Wege gegangen. (So die archaisierende Gruppe von Orest und Elektra, Neapel, Museum, die zahlreichen Tanagragruppen zweier Mädchen; damit vgl. *Schadows* Prinzessinnengruppe, Berlin, Nationalgalerie.) Das Höchstmaß an Auflockerung einer Gruppe bei Anordnung im Rund erreicht der Farnesische Stier (Rom, Caracallathermen), eine Komposition, deren Einheit einzig in der Fabel beruht. Vielleicht sind auch die heute in den Museen zerstreuten Statuen Niobes und ihrer Töchter und Söhne (z. B. die Figuren in Florenz, Uffizien, und die Niobide Abb. 57) ursprünglich zu einer Statuenversammlung vereinigt gewesen; sei es, daß diese Niobidengruppe über die Stufen einer Architektur hin verteilt war, sei es, daß sie auf einem nach hinten ansteigenden felsenähnlichen Sockel Platz gefunden hat.

Wenn schon die Einzelfiguren *Rodins* ein Hinübergreifen in den umgrenzenden Raum mit Hilfe des Lichtspieles auf ihrer Oberfläche beabsichtigen, also im Gegensatz zur gesamten früheren Plastik nicht etwas Raumerfüllendes, sondern etwas in den Raum sich scheinbar Verflüchtigendes sein wollen, so suchen auch seine Gruppen im zwanglosen Nebeneinander des Lebens ihr neues Kompositionsprinzip (z. B. die nur durch Bewegungs- und Stimmungskontraste aufeinander bezogenen Bürger von Calais). Und in der für das Höllentor geschaffenen Gruppe der „drei Schatten“ erzielt Rodin eine Bindung nur durch dreimalige Wiederholung derselben Gestalt, er setzt die gleichen Figuren in verschiedenen Winkeln neben- und gegeneinander.

2. **Gewand.** Die Bedeutung des Gewandes für die Plastik ist gar nicht hoch genug einzuschätzen. Mit Gewandfiguren hebt die archaische Kunst Griechenlands an, in der Darstellung bekleideter Gestalten gewinnt die hellenische Plastik einen ihrer Höhepunkte. Seine Ausbildung als

plastisches Element erhält das Gewand an der weiblichen Gestalt. War doch die Unbekleidetheit des jugendlichen männlichen Körpers nicht nur durch die Sitte athletischer Spiele gerechtfertigt, sondern sogar gefordert. Weibliche Figur und Gewandfigur sind bis zur Knidischen Aphrodite des *Praxiteles* beinahe sich deckende Begriffe. — Da für die bildnerische Körperdarstellung im Mittelalter aus religiösen und klimatischen Gründen die Bekleidung unerläßliche Bedingung war, ist die gotische Plastik (bis auf sehr wenige Ausnahmen) Gewandplastik. Das gotische Gewand übertraf nicht nur an psychischer Ausdruckskraft und an Ausdrucksreichtum Gesicht und Hände, es enthielt auch Möglichkeiten, ein besonderes, von der Antike wesentlich verschiedenes Formgefühl plastisch zu befriedigen.

Probleme der plastischen Gewandbehandlung liegen erstens im Verhältnis der Gewandung zur menschlichen Figur, also in seiner *funktionalen* Bedeutung, zweitens in seinen Form- und Materialwerten, d. h. der *stofflichen* Bedeutung des Gewandes, drittens in der *ornamentalen* Bedeutung, die es, losgelöst vom Körper und unabhängig von stofflicher Eigenart, besitzen kann.

a) **Funktionelle Bedeutung.** Auf dreierlei Weise kann das Gewand zu den plastischen (körperlich-seelischen) Motiven in Beziehung stehen: als *Masse* von einer bestimmten Schwere und Dichtigkeit, als Träger der *Bewegung*, sei sie diejenige des Körpers unter ihm oder eine dem Gewand selbst eigene, und schließlich als Ausdruck für die *Stimmung*, von der die plastische Figur beherrscht wird.

In der archaischen Kunst Griechenlands wendet sich das Gewand noch nicht an unser Körpergefühl, soweit es in Vorstellungen willentlichen Sichhaltens und Sichbewegens beruht, sondern ausschließlich an die andere Quelle plastischer Wirkung: an die Tastvorstellungen. Es wird nicht von innen, vom Körper her bestimmt, sondern von außen dem Körper um- und angelegt. Und zwar kennt die archaische Kunst zwei Methoden der Gewanddarstellung: die eine besteht in der völligen Einhüllung der Figur, so daß nur Kopf, Hände und Fußspitzen zu sehen sind. Der Gliederzusammenhang ist unter dem Gewande verborgen. Dieses selber aber zeigt keine eigene Körperlichkeit, es liegt in dünnen, scheibenartigen Schichten der blockförmigen Gestalt gleichsam wie geplättet an. Das Volumen des Gewandes ist nicht betont, sondern negiert (z. B. Chares, London, Britisches Museum). Die zweite archaische Methode läßt das Gewand oder Gewandteile starr vom Körper abstehen, behandelt sie als streng stilisierte, unbewegte Gebilde. (Beispiel: weibliche Figur [Kore] von *Antenor*, Athen, Akropolismuseum.) Während bei den eng anliegenden Gewändern die Falten nur als Rillen oder parallel laufende Ritzlinien

angedeutet waren, wird hier in den starren Faltengraten und in den Treppensäumen das Gewand als eine — freilich von der Körperbewegung noch völlig unabhängige — Masse anerkannt (z. B. Athena aus dem Westgiebel von Ägina, Wagenlenker aus Delphi, Abb. 52). Eine Ignorierung des kubischen Gehaltes der Gewandung findet sich auch in der Plastik der Frührenaissance. Der Panzer des heiligen Georg *Donatello's*, das Lederkoller von *Verrocchio's* David (beide Florenz, Museo Nazionale) liegen wie eine zweite Haut den Körperformen eng an.

Die Entwicklung der Gewandplastik führt zur Befreiung des Gewandes dadurch, daß es ein vom Körperwillen beherrschter und gegliederter Bestandteil der Figur wird. Der Übergang von der archaischen Gebundenheit und Unbewegtheit des Gewandes zum klassischen Gewandstil findet in den Giebelskulpturen von Olympia statt. Faltenberge, Faltenäler, Faltenaugen werden unterschieden; statt der künstlich gestärkten, geplätteten und gekräuselten Gewänder der früheren Zeit fallen die Peplon aus Wolle hier in natürlichen Falten (z. B. die Königin Sterope), wenn auch noch kein ursächlicher Zusammenhang zwischen Körperbewegung und Gewandbewegung sich beobachten läßt. Gewand und Körper bewegen sich unabhängig nebeneinander; an Stelle der alten Subordination ist hier das Verhältnis der Koordination getreten. Im Westgiebel geht die Befreiung von archaischer Gebundenheit einen Schritt weiter, das Motiv gleitender Gewänder wird gefunden (Lapithin mit einem Kentauren ringend).

Ein harmonisches *funktionelles* Zusammenwirken von körperlicher Aktion und Gewandbewegung als eines begleitenden, ergänzenden, betonenden oder abschwächenden Motivs weisen erst die Parthenonskulpturen auf (berühmtes Beispiel: die sogenannten „Tauschwester“ — vielleicht Peitho und Aphrodite — vom Ostgiebel). Gesteigertes Formgefühl und getreuer Beobachtung der Natur führten zu diesem Ziele. Das Wesen des antiken Gewandes kam freilich der Forderung, das Gewand an der Bewegung des Körpers Anteil gewinnen zu lassen, sehr entgegen. Das *antike Gewand* ist an sich nichts als ein viereckiges oder rundes Stück Wolle oder Leinen, es erhält Form und Fall erst durch den Körper, der es trägt. Nicht der Zuschnitt, sondern die Benutzung schafft das Kleid. Das Gewand braucht durchaus das tätige Individuum, um Form zu gewinnen. Das moderne Gewand dagegen (abgesehen vom Schal, Plaid usw.) ist gliederweise dem menschlichen Körper angepaßt, ist (besonders beim Manne) eine zerlegbare Hülle, die die Formen des Körpers nachahmt; es ist schon etwas: ein technisches Produkt von bestimmter „Fasson“, ehe es überhaupt zur Anwendung kommt. Seine Aufgabe erfüllt es, wenn es „sitzt“, d. h. auf kein besonderes Gehalten- und Getragenwerden Anspruch erhebt. In dieser Emanzipation vom formgebenden Willen des Körpers liegt das

Unplastische des modernen Gewandes. Plastisch sind die dem antiken Gewande nahestehenden mittelalterlichen Mäntel, wie sie die gotische Plastik verwendete, auch sie den Körper einheitlich und nicht gliederweise bekleidend und ganz und gar abhängig vom Willen des Tragenden. Nun gehen aber griechische *Großplastik* und *Kleinplastik* in der Gewandbehandlung nicht die gleichen Wege. Die Terrakotten geben die realistische Kleidung des Tages, unterscheiden Haus- und Straßenkleider und deuten in der Art der Faltung und Legung wechselnde Moden und individuelle Gewohnheiten an. Die Großplastik in Marmor und Erz dagegen läßt manche Stücke der Gewandung, z. B. Behänge, weg und betont — wenigstens in der Zeit der Parthenonskulpturen — die stoffliche Eigenart der Gewänder weniger deutlich als die Kleinplastik. In Bildung und Anordnung der Falten folgt sie nicht in erster Linie der Wirklichkeitsbeobachtung, sondern den Erfahrungen plastischer Wirksamkeit. Das Gewand der „Tauschwester“ soll nicht als gewohnte Tracht, sondern schlechthin als Gewand im Gegensatz zum Körper empfunden werden. Je mehr wir den eigenen Körper im Gewande fühlen, dieses selbst halten, spannen, raffén, schleifen lassen, um so mehr kann ja das Gewand Teil des Körpers werden, ihn funktionell unterstützen. Daher wird die Gewandplastik als neue, ihr eigene Motive solche Haltungen und Bewegungen bevorzugen, die eine Herrschaft des Körpers über das Gewand voraussetzen, in erster Linie Motive der Beschäftigung mit dem Gewande: ein Umsichschlagen, Raffén, Nachsichschleifen usw.

Wenn das Gewand in seiner Eigenbewegung die des menschlichen Körpers aufnehmen und dadurch für das Auge des Betrachters verdeutlichen soll, darf es weder substanzlos wie eine Tätowierung dem Körper anliegen, noch in unerschütterlich starrer Masse von ihm abstehen. Es muß fühlbar werden als ein der Schwerkraft unterworfenen Stoff, der senkrecht herabfällt, wo er nicht unterstützt wird, in Falten sich bricht, wo sein Niedersinken Widerstand — etwa den haltenden Arm — findet. Der Plastik des 4. Jahrhunderts gelingt es daher nur dadurch, das Gewand funktionell zu beleben, daß ihm eine relative Selbständigkeit gegenüber dem Körper, den es bekleidet, gelassen wird. In der klassischen Gewandplastik der Antike so gut wie der Gotik entsprechen Faltenmotive Körpermotiven, ja die Vertretung der Gliederfunktionen durch Gewandfalten geht so weit, daß man von senkrechten „Standfalten“ und von horizontalen oder schräg laufenden „Spielfalten“ reden darf. An der Athena Parthenos des *Phidias*, die wir freilich nur aus verkleinerten Repliken kennen, an den Karyatiden des Erechtheion (Abb. 2) wird das Spielbein durch das Gewand durchmodelliert. Das Standbein ist hinter senkrechten Steilfalten verborgen, das Spielbein von diagonalen Spannfalten begleitet. Dies Motiv übernimmt die Gotik als einen Bestandteil des reichen künstlerischen

Erbes der Antike (z. B. Plastiken an den Domen zu Reims, Abb. 67, Chartres, Naumburg). Auch *Donatello* läßt den Mantel seines heiligen Georg (Florenz, Museo Nazionale) das gepanzerte Spielbein nachschleppend begleiten. Um den Eindruck sehr lebhafter Bewegungen, z. B. dahineilender oder gar fliegender Gestalten, mit Hilfe des Gewandes zu steigern, werden Körperglieder und Gewandfalten im Gegensinn bewegt. Das Vorschwingen des Gewandsaumes der im Fluge innehaltenden, landenden Nike des *Paionios* (Olympia-Museum) macht die Bewegung der Gestalt überhaupt erst nacherlebbar. Die Aufhebung des Eindruckes der Schwere bei den Nikegestalten ist einzig den Gewändern zu danken. Das Fliegen und Flattern leichteren Stoffes wird an den schweren menschlichen Körper weitergegeben: das Gewand leiht der Gestalt linnene Flügel. Während die Renaissanceplastik das Gewand insofern dem Körper unterordnet, als man die wichtigen Gelenke unbedeckt läßt (z. B. *Michelangelos* Moses, Rom, S. Pietro in Vincoli), verschwindet in der gotischen Plastik des ausgehenden Mittelalters der Körper unter dem Gewande. Dieses allein belebt und gliedert den Stein- oder Holzblock. Die Falten erhalten ein eigenes, nicht mehr vom Organismus hervorgerufenes und reguliertes Leben, sie bauschen sich, flattern, rollen zusammen. An ruhig stehenden Figuren scheint ein beständiger heimlicher Wind in den Gewandsäumen zu wühlen. In der gotischen Plastik hatte das Gewand das erste Wort: das Gewand geriet in Schwingung, während der Körper noch starr auf beiden Füßen stand, dann folgte die Körperbewegung der des Gewandes, und schließlich behält dieses das letzte Wort: in der Spätgotik ist das Gewand und seine Eigenbeweglichkeit Selbstzweck.

In künstlerischen Perioden, denen es überhaupt auf psychologischen Ausdruck in der Plastik ankommt, im Hellenismus, in der Gotik und im Barock, tritt auch das Gewand in den Dienst *geistiger Charakterisierung*. Am Grade seiner Bewegung und an der Gliederung seiner Masse lesen wir das Temperament des dargestellten Individuums ab. Manche Stimmungen: Ruhe und Aufregung können sich ja unmittelbar im Gewande widerspiegeln, da sie sich in der Körperhaltung und Bewegung nach außen zeigen (z. B. Gegensatz zwischen den Gewandfiguren des Sophokles [Rom, Lateranisches Museum] und Demosthenes [Rom, Vatikan], der „Kirche“ und der „Synagoge“ [Abb. 69] vom Straßburger Münster). Besonders deutlich wird die Beziehung zwischen Gewand und Charakter aber naturgemäß da sein, wo die Gestalt sich mit dem Gewande abgibt, wo also die Art des Fassens, Haltens usw. und nicht nur die ungewollte Gliederbegleitung durch die Faltenzüge von Haltlosigkeit und weichem Sichgehenlassen oder von energischem Aufsichachten zeugt. Mittelbar wirkt die Gewandung als Stimmungsträger, insofern bestimmte Formen und Formenverbindungen von sich aus verschiedene Gefühlstöne mitbringen.

Massenaufwand und Massengliederung und die Ornamentik der Falten und Säume kommen hier in Betracht. Das feine Geriesel der Fältchen an archaischen Statuen, die Zierlichkeit der Säume wirken als Anmut und Eleganz und geben der Gestalt von diesem Eindruck ab, während die schwere Gewandmasse der Barockfiguren in ihrer Zerwühltheit ein Pathos besitzt, das in gleichem Maße der Figur, die das Gewand trägt, zugute kommt. (Vgl. die Artemis aus Pompeji im Museum zu Neapel mit der Nyx von der Nordseite des Pergamenischen Altars in Berlin, oder die Heimsuchung von der Kathedrale in Chartres mit dem Moses des *Claus Sluters*, Abb. 64.) Ihre höchste Ausdruckskraft erhielt die Gewandung in der Barockplastik. Das Kleid der hl. Therese von *Bernini* (Rom, Sta. Maria della Vittoria) ist von einem Empfindungssturm bewegt, es nimmt teil an der Ekstase des Menschen. Schließlich liegen in Verhüllung und Enthüllung bestimmte Gefühlsmomente, die der Plastiker in seine Wirkungsrechnung einzustellen vermag. Auf der einen Seite der Reiz des Geheimnisvollen, des der Wirklichkeit Entrückenden, den die Verschleierung besitzt (vgl. Madonna an der Treppe *Michelangelos*, Florenz, Casa Buonarroti), auf der anderen Seite der Reiz der Spannung bei der Enthüllung und der des Gegensatzes zwischen Gewand und Körper (Knidische Aphrodite des *Praxiteles*). Damit berühren wir aber schon die stoffliche Bedeutung des Gewandes.

b) **Stoffliche Bedeutung.** Auf die Lösung zweier Aufgaben kann es ankommen: erstens verschiedene Gewandstoffe nach Weichheit, Schwere, Textur, Glanz usw. mit plastischen Mitteln zu charakterisieren, zweitens den vollen Gegensatz zwischen Gewandung und Nacktheit empfinden zu lassen. Die Durchbildung der stofflichen Eigenheit eines Gewandes ist nur möglich, wenn ihm ein gewisses konkretes Volumen zugestanden wird. Die abstrakte Körperlosigkeit archaischer Gewänder besitzt ebensowenig materielle wie funktionelle Bedeutung. Verhältnismäßig früh — noch innerhalb des archaischen Stiles — werden gewisse stoffliche Unterschiede herausgearbeitet: die Herrin ist in zarte Leinwand, die Magd in grobe Wolle gekleidet: das Auge des Betrachters erkennt sofort die Differenz am zarten Gefältel des einen, am schweren Hängen des andern Stoffes (attische Grabreliefs z. B. Grabstele der Hegeso [Athen]). Oder: an derselben Figur werden Oberkleid und Unterkleid, Mantel und Chiton nach Leichtigkeit und Schwere gekennzeichnet durch die Art des Falles der Stoffmasse und durch die verschiedene Faltenbildung (fliehende Niobide, Rom, Vatikan; Nike von Samothrake, Paris, Louvre). Ein Materialgegensatz in der Gewandung führt zu ganz verschiedenen plastischen Behandlungsweisen, es ist der zwischen dorischen und ionischen Gewändern. Dem Stoffe nach besteht das dorische Gewand aus Wolle,



für die Formengebung folgt daraus: das Gewand legt sich in einfachen Massen um den Körper, kein Wellengekräusel der Säume, keine Diagonalfalten stören den fast tektonisch strengen Aufbau. (Beispiel: Hippodameia vom Ostgiebel des Tempels zu Olympia, die den dicken wollenen Peplos auf beiden Schultern geknüpft trägt. Seine Steilfalten verbergen vom Gürtel an den Unterkörper und geben ihm das Aussehen einer kannelierten dorischen Säule; vgl. auch den Wagenlenker aus Delphi, Abb. 52.) Die ionische Tracht dagegen bevorzugt die fein sich faltende Leinwand, und in der Art der Gewandanordnung folgt sie nicht dem allgemeinen Umriß des Körpers, sondern umhüllt ihn in weichen, aber leichten Massen. Die ionischen Frauen trugen bis zu fünf Gewänder übereinander. Nach den Perserkriegen siegt die dorische, national griechische Tracht, ohne jedoch das ionische, vom Orient beeinflusste Gewand ganz verdrängen zu können. Wie wir aber sahen, daß die hohe Kunst aus Wirkungsrücksichten die Darstellung der Alltagskleider meidet und die Realistik in der Gewandbehandlung der Kleinkunst überläßt, so geht Unterscheidung der Stofflichkeit nicht parallel mit Reife des plastischen Stiles in Griechenland. Die Parthenonskulpturen charakterisieren die Gewänder durch Art der Faltenbildung ganz allgemein als leicht und schwer, aber man spürt nicht mehr die Arbeit nach Gewandmodellen. Eine Parallelentwicklung macht die Gewandplastik von der Frührenaissance zur Hochrenaissance durch. An Stelle der genauen stofflichen Wiedergabe, z. B. von Leder, Metall, Wolle, wie sie etwa *Donatello's* Gattamelata-Denkmal (Padua) aufweist, bringt *Michelangelo*, geleitet vom Idealismus der klassischen Kunst, Gewänder schlechthin. Je reicher sein Bewegungsaufwand wird, um so schlichter die Gewandbehandlung. Die zierlichen Wirklichkeitselemente von den Jugendwerken: Säume, zarte Schleier, Gewandmuster (Beispiele: Pietà, Rom, St. Peter) verbannt der greise Künstler zugunsten einer beruhigten, klaren und vereinfachten Art, Gewänder plastisch darzustellen (Madonna Medici, Florenz, S. Lorenzo).

Die künstlerische Erfahrung, daß sich die Gegensätze wechselseitig steigern, bewährt sich auch in der Gewandplastik. Was ein Gewand als stoffliches Sondergebilde heißt, fühlt das Auge des Betrachters *ganz* erst neben dem nackten menschlichen Körper. Die vielgepriesene Schönheit der weiblichen Gestalten im Parthenongiebel beruht im wesentlichen auf dem anschaulichen Nebeneinander bewegter Gewandung und ruhig lagernder Körper, gefalteter Stoffe und gespannter Haut, rauher Gewandoberfläche und glatter Epidermis der Fleischpartien. Eine Steigerung und Herauslösung aus anderen Wirkungsrechnungen erlebt der Kontrast: Gewand — Körper, sobald er zum plastischen Motiv erhoben wird, wie es bei dem Thema der An- und Entkleidung oder der Beschäftigung des nackten Menschen mit dem abgelegten Gewande der Fall ist. Das Lagern des Dionysos oder

sogenannten Theseus (Giebel des Parthenon, Abb. 51) auf seinem über den Fels gebreiteten Mantel, die Ankleideszenen aus dem Parthenonfries gehen der Knidischen Aphrodite des *Praxiteles* voran, deren Nacktheit begründet wird durch das beim Baden abgelegte Gewand. Von nun an wird die Darstellung des unbekleideten Körpers der Frau ein Selbstzweck und ein sofort mit Meisterschaft gelöstes Problem. Frühere Darstellungen des weiblichen Aktes, die etwa den zahllosen Variationen des unbekleideten Jünglingskörpers parallel liefen, fehlen. Die Künstler hatten gelernt, den Körper der Frau unter den durchscheinenden ionischen Gewändern zu beobachten und zu gestalten, vollendet trat seine Bildung hervor, als die Kunst es wagte, die Hüllen fallen zu lassen. In der Plastik des christlichen Zeitalters finden sich selten Themen, die den Kontrast zwischen Gewand und Körper zu motivieren erlauben. *Michelangelo* gestaltete das Motiv in der Pietà und der Madonna Medici, bei der die Größe des nackten Christuskindes und die Entfaltung des Gliederbaues in verwickelter Bewegung tatsächlich einen gleichwertigen Kontrast zur Gewandfigur der Mutter schufen.

c) **Ornamentale Bedeutung.** Das knitterige, wie Wellengekräusel sich zu den Füßen spätgotischer Figuren ausbreitende Faltenwerk (Beispiel: *Tilman Riemenschneiders* Marienaltar zu Creglingen), diesorgsamen Treppensäume und das rüschenartige Gefältel archaischer Plastiken in Hellas (Beispiel: Athena aus dem Westgiebel von Ägina) stehen weder funktionell mit dem Körper in Beziehung, noch besitzen sie einen besonderen Materialcharakter. Sie wollen an sich beachtet und verstanden werden. In solchen Gebilden befriedigt sich eine formale Feinfühligkeit, ein Interesse an den zierlichen, vielfältigen Formen, wie sie in Anfangs- und Endphasen der großen Stilperioden uns begegnet. Die Unbeweglichkeit des ein für allemal in streng stilisierte Falten gelegten archaischen Gewandes so gut wie die künstliche Unruhe spätgotischer Falten bedeuten eine Abstraktion des Gewandes. Es ist zum Ornament geworden und untersteht den Forderungen linearer Rhythmik, die ihm aufgezwungen wird. Wie weit wir in der Lage sind, das Sonderdasein der Gewandornamentik neben dem plastischen Motiv aufzufassen und zu genießen, läßt sich nur von Fall zu Fall entscheiden. Die Fähigkeit, komplizierte Formen mit den Augen zu entwirren, ja das Verlangen nach Bereicherung und Erschwerung der Apperzeption künstlerischer Gebilde ist z. B. in der Gotik sicher stärker gewesen als in der Renaissance. Über die eigentlichen Gestaltungsaufgaben der Plastik greift die Ornamentierung des Gewandes (so schön sie im einzelnen sein mag) ebenso hinaus wie die Verselbständigung von Licht- und Schattenwirkungen.

3. **Licht.** In der Plastik spielt das Licht eine ganz ähnliche Rolle wie in der Architektur. Das Licht beeinflußt nicht die greifbare körperliche Form selbst, sondern nur den Eindruck, den unser Auge von ihr empfängt. Derselbe Körper kann uns, je nach der Beleuchtung, der er ausgesetzt ist, bald deutlich, bald undeutlich, bald so, bald anders geformt erscheinen, während er doch für die tastende Hand stets der eine bestimmte Körper bleibt. So sieht z. B. die Hohlform einer Medaille bei bestimmtem Lichteinfall ihrer Vollform völlig gleich. Für die Plastik als körperbildende Kunst fällt daher eine *Lichtdarstellung* weg, die ja grade eine der Grundaufgaben der den Augenschein der Dinge darstellenden Malerei ausmacht. Der Plastiker kennt nur die vereinzelte kubische Form, den Maler geht der optische Zusammenhang der Dinge mit Licht, Luft und Raum an. Er kann Ursache und Wirkung, z. B. eine Lampe und die vom Lampenlicht getroffenen Körper, mit Hilfe der Helligkeitsgrade seiner Farben wiedergeben, der Plastiker vermag weder die Lichtquelle, noch unmittelbar den Einfluß des Lichtes auf die Dinge, z. B. die Luftperspektive im Freiraum, das Helldunkel im Innenraum, Reflexe und Spiegelungen zu modellieren. In seiner Macht und Absicht liegt es einzig und allein, mit der Wirkung von Licht und Schatten auf den Formeindruck zu *rechnen* und durch bestimmte Mittel: Oberflächenbehandlung und Wahl des Standortes, die natürliche Beleuchtung — so gut es geht — seinen plastischen Interessen dienstbar zu machen. Er weiß, seine Arbeit wird unter einem bestimmten Lichteinfall betrachtet werden; diesen so zu regulieren, daß er die gewollte Wirkung unterstützt und steigert, darin liegt für ihn das Problem des Lichtes.

a) **Licht und Form.** Die Mittel, deren sich die Plastik bedient, um des Lichtes Herr zu werden, lassen sich verstehen, sobald man nach dem Anteil fragt, den im *Leben* Licht und Schatten am Körpersehen haben. Betrachtet man irgendeinen beleuchteten Körper, so zeigt es sich, daß Lage, Tiefe und Richtung der Schatten entweder die Wahrnehmung der körperlichen Formen unterstützen, daß sie „modellieren“, oder daß sie gerade die Körperauffassung erschweren, dem Auge etwas anderes aussagen, als die nachprüfenden Finger. Fehlen Schatten überhaupt und sieht unser Auge auf dem betreffenden Körper womöglich Glanzlichter und Spiegelungen, so kann es dadurch über die Gestalt des Dinges sehr getäuscht werden. Manche Beleuchtungsverhältnisse verdeutlichen also, andere verundeutlichen die Form. Wenn das Licht bzw. der Schatten zur Klärung der Wölbungsverhältnisse einer Körperoberfläche beiträgt, spricht man von „Formwerten“ (analog Raumwerten) des Lichtes. Es ist aber ein Irrtum, zu glauben, daß dem Plastiker ausschließlich an dem Formwert der Beleuchtung liegt. So gut der Architekt die raumverschleiernde Halb-

dunkelheit unter seine Wirkungsmittel rechnet, kann auch dem Plastiker an den verundeutlichenden, formzerstörenden Schatten gelegen sein. Ein Gesetz, das nur die eine oder die andere Lichtbehandlung zuließe, gibt es nicht.

Eine ganze Gattung plastischer Werke: das *Flachrelief*, verlangt den modellierenden Schattenschlag, damit das betrachtende Auge überhaupt den Eindruck körperlicher Formen erhält. Bei einer Fläche, die nur leise, wellenförmige Erhebungen aufweist, Hügel und Täler, die sanft ineinander überfließen, nirgends scharf abgesetzt sind, kommt es ja gar nicht zur eigentlichen Schattenbildung. Nur ein feines Spiel ganz heller und halb heller Lichter belebt scheinbar beständig wechselnd eine solche Fläche. Will man die einzelnen Formen deutlich in ihren Umrissen hervortreten lassen, so muß man jede Erhebung senkrecht gegen den Grund beschneiden, keine sanften Übergänge zwischen Höhe und Höhe dulden, sondern steile Abfälle herstellen. Werden in einem Flachrelief die Formen in dieser Weise beschnitten oder gar unterschritten, so begleitet naturgemäß eine scharfe Schattenlinie die Formenränder und macht sie dadurch als solche dem Auge kenntlich. Der Schatten ist in diesem Falle also als Formwert verwendet. So arbeitete der klassische Reliefstil der Griechen z. B. in dem Parthenonfries (Abb. 58). Je mehr man an den Formen entlang in die Tiefe geht, je höher man also die Gestalten aus der Reliefebene herauswachsen läßt, um so lebhafter und klärer werden die Licht-Schattenverhältnisse (z. B. der dem *Skopas* zugeschriebene Fries am Mausoleum von Halikarnaß). Andererseits kann es aber auch in den Tendenzen eines Plastikers liegen, die erwähnte Schattenlosigkeit weich modellierter Flächenhebungen und -senkungen zu gewinnen (Beispiel: die Kanzelreliefs *Donatellos* in S. Lorenzo zu Florenz, Abb. 62). Die Frage der Lichtbehandlung im Relief wird verwickelter, wenn wir an Reliefs denken, in denen Figuren sich überschneiden oder gar, wie es z. B. in der hellenistischen Kunst und in der des Quattrocento der Fall ist, wenn Gestalten samt einer Hintergrundszenerie gegeben sind. (Beispiele: *Ghibertis* Reliefs an der sogenannten Paradiesestür des Baptisteriums in Florenz.) In diesen Fällen darf der Schatten der höchsten Formen — der vordersten Gestalten mit andern Worten — nicht die benachbarten und überschrittenen: also tiefer liegenden Formen verdecken oder verzerren. Es ist unleidlich, wenn z. B. eine in fast völliger Rundung herausgearbeitete Vordergrundgestalt ihren Schlagschatten auf eine Hintergrundszenerie wirft, die gemäß der Verkleinerung in der Figurengröße als weit zurückliegend, jedenfalls als dem Schattenbereiche vorderer Figuren entrückt vorgestellt werden soll. Licht-Schattenwirkung und Perspektive dürfen nicht einander widersprechen. Wie der Plastiker durch eine freie Anordnung und durch die Art der Modellierung solche störenden Folgen der

Beleuchtung vermeidet, ist Sache der Werkstatterfahrung. Es mag genügen, darauf hinzuweisen, daß manche Formen gar nicht der Wirklichkeitswiedergabe dienen, am Naturvorbilde gemessen sinnlos wären. Sie sind nur als Verteiler von Licht und Schatten verständlich. So wird beispielsweise in der Freiplastik das Maß an Unterhöhlung des Augenrandes oder das Maß an Vorziehung des Augenbrauenbogens ganz verschieden sein, je nach dem Grade an Beschattung bzw. Belichtung des Auges selbst, den der Künstler anstrebt. *Skopas* bediente sich bewußt der Beschattung des Auges als eines Belebungsmittels. Die Übertreibung mancher Formen der Wirklichkeit läßt sich nur so erklären (Beispiel: Köpfe aus den Tempeln des Athenatempels zu Tegea). Eine unendliche Skala von Formabstufungen steht dem Plastiker zur Verfügung, um die gegebene Körperlichkeit so zu verändern, daß sie unter dem Einfluß der Beleuchtung eine bestimmte Wirkung — etwa ein zartes Leben der Oberfläche — besitzt. Die von *Skopas* auf das Gesicht beschränkten Schattenwirkungen verbreitete *Lysippos* über den ganzen Körper.

Das Rechnen mit bestimmten Licht- und Schattenerscheinungen dient aber keineswegs nur der seelischen Vertiefung oder der Bereicherung einer plastischen Arbeit an sinnlichen Reizen, sondern auch der stofflichen Charakterisierung. Im Kapitel „Graphische Künste“ wird zu zeigen sein, wie die Beobachtung des verschiedenen Verhaltens verschiedener Stoffe dem Licht gegenüber dem Graphiker zu einer eigenen Art von „Farbigkeit“ verhilft. Der Plastiker kennzeichnet die Natur eines Stoffes, seine Weichheit oder Rauheit, Dünne oder Dicke, durch die Art der Lichtbehandlung. Das heißt, er weiß beim Modellieren oder während der freien Arbeit am Stein, daß dieser Grad an scharfer Formgebung oder jene Tiefe der Bohrlöcher bestimmte Schattenwirkungen ergeben werden, die z. B. das Haar als wellig und lockig, das Gewand als leicht und lose charakterisieren. In der *Praxitelischen* Haarbehandlung, z. B. *Hermes*, *Olympia*, *Museum*) kommt auf Grund der Lichter und Schatten die Schönheit vollen, weichen Haares und sein Gegensatz zur straff gespannten glatten Gesichtshaut unvergeßlich rein zur Geltung.

Wenn die Schattenwirkung in der klassischen Plastik der Formverdeutlichung dient, Mittel zu plastischen Zwecken ist, so wird das wechselreiche Spiel von Helligkeiten und Dunkelheiten auf der Oberfläche des Steines oder der Bronze im Hellenismus, in der Spätgotik und im Barock ein Selbstzweck. Man genießt diese optischen Eindrücke als solche in der Plastik ebensogut wie in der Malerei. Schon in der hellenistischen Plastik (z. B. bei der Schlafenden *Ariadne*, *Rom*, *Vatikan*) ist aus der körperbegleitenden Gewandung eine künstliche Draperie geworden, über die das Licht rinnt, wie das Wasser über den Felsen. Die Berge, Täler, die Röhren,

Buchten, Augen, Rinnen der Falten spätgotischer Gewandstatuen, das tiefschattende Laubwerk der großen Schnitzaltäre (*Veit Stoß*, Schrein des Marienaltars in der Marienkirche zu Krakau) zeigen — im Gegensatz zur romanischen Plastik mit ihrer kubischen Geschlossenheit — eine Wegwendung vom Tektonischen im Aufbau, vom Nacherlebbaren im Körpermotiv und eine Hinneigung zu Wirkungsrechnungen der Malerei. Die strenge Plastik verzichtet auf die Darstellung der Iris des Auges, aber schon in der römischen Antike (z. B. bei einem Silen im Vatikan) findet sich der Versuch, durch ein schattendes Loch im Augapfel die Dunkelheit der Pupille und damit den Blick vorzutäuschen. Damit werden die Grenzen des plastisch Darstellbaren überschritten. Denn in diesem Falle dient ja der Schatten nicht — wie es bei der Augenbeschattung zur Zeit des *Skopas* der Fall war — der Formverhüllung, sondern: eine in der Natur gar nicht vorhandene Form: das Loch im Augapfel, soll nicht etwa einen Formeindruck, sondern einen bestimmten Lichteindruck erzeugen. Das Höchstmaß an Ersatz tastbarer Formen durch Licht und Schatten bringt der Impressionismus der Gegenwart (*Rodin*). Seine Art, die Steinoberfläche formandeutend, skizzierend zu behandeln, wäre sinnlos ohne das Mitspielen der Beleuchtung, die erst das Auf und Ab der Flächen, gleichsam ein stets wechselndes, zitterndes Leben für unser Auge erzeugt. (Beispiele: *l'âge d'airain* [Abb. 88], *Danaide* u. a. m.) Durch Zuhilfenahme eines rein optischen Mittels veranschaulicht *Rodin* freilich einen neuen Typus menschlicher Seelenhaftigkeit, die auszudrücken ihm jede Gebärde und auch die höchste Gelenkigkeit der Gliedmaßen zu plump erscheint.

Für die Art der Lichtverwertung in der Plastik sind aber auch noch rein *technische* Erwägungen maßgebend. Wir sahen schon: der Marmor läßt das Licht bis zu einer gewissen Tiefe eindringen, von der Bronze prallt es ab. Will also der Arbeiter in Stein starke Licht- und Schatteneffekte erzielen, so muß er den Marmor tief einschneiden, denn eine zarte Oberflächenmodellierung hat auch nur schwachen Schattenschlag zur Folge. Dagegen belebt sich schon ein flaches Bronzerelief durch Glanzlichter auf den Höhen, Schatten in den Tiefen. Solche Wirkungen der Blankheit kann die Marmorplastik nur durch Polierung des Steines gewinnen. Welches nun aber auch die Absichten des Plastikers sein mögen, ob er die Lichter und Schatten zur Formklärung oder Formverunklärung, zur Unterstützung oder als Gegengewicht gegen die Modellierung verwenden will, er kann sein Ziel nur dann erreichen, wenn es ihm gelingt, durch Wahl des Standortes für seine Plastik eine konstante Art des Lichteinfalles zu erhalten, bzw. einem gegebenen Standort und seinen Lichtverhältnissen die Formbehandlung anzupassen.

b) **Licht und Standort.** Das Gemälde weist eine vom Maler ein für allemal bestimmte Verteilung von Licht und Schatten auf, die vom wechselnden Tageslicht nicht aufgehoben, höchstens bei ungünstiger Aufhängung gestört, bei günstiger verstärkt werden kann. Die Plastik dagegen muß damit rechnen, daß die Lichtverhältnisse ihres Standortes und die Formenbildung zusammengehen. *Vasari* betont wiederholt, daß erst das besondere Licht des Standortes die Qualitäten einer Statue erkennen lasse. *Michelangelo* besserte z. B. an seinem David noch einiges nach, als die Figur in die endgültige Beleuchtung ihres Standortes vor der Mauer des Palazzo della Signoria in Florenz gebracht worden war. Vom Plastiker berücksichtigt werden können die Richtungen des Lichteinfalles, die Lichtmenge und Lichtfarbe. Wenn die Schatten formverdeutlichend wirken sollen, ist ein konstanter *einseitiger* Lichteinfall vorauszusetzen, sollen sie formverwischend erscheinen, so ist eine *allseitige* konstante Beleuchtung Bedingung.

Der Fries des Parthenon bekam nur das indirekte Licht des Säulenganges, infolgedessen mußte die Modellierung eine sehr flache sein, *Michelangelos* Pietà ist für Lichteinfall von rechts berechnet. In diesen Fällen war der Standort gegeben, die Plastik hatte sich nach ihm zu richten. Ein Gedanke der barocken Plastik ist es, das direkte Sonnenlicht zu vermeiden und durch Wahl des Nordlichtes die Formenwirkung von der wechselnden Tagesbeleuchtung unabhängig zu machen. (Beispiel: *Berninis* heilige Therese, St. Maria della Vittoria, Rom.) Die erste große Wirkungsrechnung mit bestimmtem Lichteinfall stammt von *Michelangelo*. Als Schöpfer der Architektur und Plastik der Mediceerkapelle stellte er durch Fixierung der örtlichen Beleuchtung (hohes Seitenlicht) die Schattengebung fest, auf der der Eindruck seiner Plastiken wesentlich mit beruht (z. B. Beschattung der Gesichter des Pensieroso und der Nacht).

Der einseitige Lichteinfall mit verhältnismäßig beschränkter Lichtmenge, wie ihn geschlossene Räume aufweisen, ist besonders der *Marmor*-arbeit günstig, er läßt die Binnenformen sich in Licht und Schatten klar voneinander abheben. Im Freien dagegen, auf Plätzen und in Höfen, wo das Licht von allen Seiten und mit voller Kraft auf die Figur fällt, wird leicht die feinere Formenwirkung zerstört; einmal weil alle horizontalen Vorsprünge einschneidende Schatten werfen auf die tieferen Partien, zweitens weil die zarte Modellierung bei voller Beleuchtung nicht zur Schattenbildung und damit nicht zu klarer Erscheinung kommt. Im diffusen Licht fühlt sich die *Bronze* am wohlsten. Ihre Silhouette hebt sich gegen den Himmel gesehen mit aller Schärfe ab, und ihre präzise Formenbildung verträgt ein hohes Maß an Belichtung. Nun kann es freilich grade in der Absicht des Bildhauers liegen, die Oberflächenmodellierung des Marmors

im zerstreuten Lichte verschwimmen zu lassen, die formverwischende Macht des Freilichtes auszunutzen. Dies ist bei der Plastik *Rodins* der Fall, der seine Statuen sogar gerne gegen das Licht photographieren läßt, damit auch die Erscheinung der Überstrahlung die Formgrenzen zerstört. Ob die architektonische Plastik des Mittelalters, soweit sie für das Kircheninnere bestimmt war, mit farbigem Licht, wie es die Glasfenster erzeugen, gerechnet hat, mag dahingestellt bleiben. Aus der Neuzeit ist wohl das bekannteste Beispiel für die Wirkung farbigen Lichtes auf plastische Werke das Charlottenburger Mausoleum mit *Rauchs* Grabdenkmälern. Hier kommt aber das Licht nicht als Formenwert, sondern nur als Stimmungswert in Betracht, und es gelten für Architektur und Plastik in diesen Fällen die gleichen Beobachtungen.

Heute werden ja von Werken der Plastik eigentlich nur noch die Denkmäler von vornherein für einen bestimmten Standort und eine bestimmte, ihnen zugehörige Beleuchtung gedacht. Die bewegliche Plastik wandert, und es ist dem Zufall oder dem Feingefühl des Besitzers überlassen, ob sie je des Lichteinfalles teilhaftig wird, den der Künstler im Auge gehabt hat, für den er die Form so und nicht anders behandelt hat. Aber auch die Werke der alten Kunst sind durch Entfernung von ihren ehemaligen Standorten (Kirchen, Tempel, Säle, Höfe usw.) gar zu oft in den Museen unter falsche oder ungünstige Lichtbedingungen geraten. Will man bei Werken, deren ursprüngliche Aufstellung und Beleuchtung sich nicht völlig sicher nachweisen läßt, wissen, welchem Lichteinfall sie wohl zugeacht seien, so geben darüber neben der nächsten Quelle: der Modellierung, gleichzeitige *Gemälde* Auskunft. Vor allem kommen natürlich die gemalten Plastiken in Betracht. Malerische Darstellungen von Statuen — meistens als in Nischen stehend — begegnen uns im Norden auf den Außenseiten der großen Flügelaltäre des 15. Jahrhunderts (z. B. *Jan van Eycks* Figuren Adams und Evas auf den Flügeln des Genter Altars, Brüssel, Museum). Monochromie und statuarische Isoliertheit sollten mit dem Farben- und Gestaltenreichtum der Innenseiten dieser Altarwerke aufs kräftigste kontrastieren. Das 16. Jahrhundert in Italien zieht in der Wandmalerei gemalte Plastik heran als Ersatz für wirkliche; strebte man doch bei den künstlerischen Monumentalaufgaben nach einer Wirkungsgemeinschaft zwischen Malerei und Plastik. (Beispiel: *Andrea del Sartos* „*Caritas*“ im Hof der Scalzi zu Florenz.) Daneben ist aber die Licht- und Schattenverteilung in Figurenbildern überhaupt aufschlußreich, denn die mit den Generationen wechselnden malerischen Tendenzen zu Aufhellung oder Verdunkelung, zu zartesten Halbschatten oder derben Schlagschatten scheinen jeweils vorbildlich auf die Lichtrechnung in der Plastik eingewirkt zu haben. Für die Steigerung aller Schattenwirkung in *Michelangelos* Mediceergräbern bilden *Correggios* Helldunkelkompositionen die malerische Präzedenz.



## II. Relieplastik.

### I. Mehransichtigkeit und Einansichtigkeit.

a) **Das Problem.** Ein im Raum freistehender Körper kann dem Auge zahllose Ansichten zeigen, sei es, daß er vor uns um seine eigene Achse gedreht wird, z. B. von unserer Hand, sei es, daß wir ihn beim Anschauen umkreisen. Bei regelmäßigen stereometrischen Körpern (einem Würfel, einer Pyramide usw.) werden die Vorder-, Seiten-, Rückansichten sich gleichen. Da die eine ebenso deutlich den Formencharakter des Körpers erkennen läßt wie die andere, hat jede den gleichen Anspruch, als Hauptansicht zu gelten. Man braucht also einen solchen Körper, um ihn kennen zu lernen, nur von *einem* Standpunkte aus zu betrachten. Anders bei organischen Gebilden, wie dem menschlichen und tierischen Körper. Hier hat eine oder es haben mehrere Seiten den Vorzug vor anderen. Beim Tiere ist die Profilansicht die deutlichste, gibt sie den Körper doch ohne Verkürzungen und dem ganzen Umriß nach (vgl. *Gauls Löwin*, Abb. 90), beim Menschen ist die Vorderansicht ausgezeichnet, da sich in ihr der Körper bilateral-symmetrisch ausbreitet und sie vom Antlitz mit den anblickenden Augen beherrscht wird. Seitenansichten der menschlichen Gestalt werden nur dann gleich aufklärend sein, wenn auch die der abgewandten Körperhälfte angehörenden Glieder in das Gesichtsfeld des Betrachters rücken, wie es z. B. der Fall ist bei einer Drehung des Oberkörpers um seine Längsachse. Es läßt sich demnach durch eine Verschmelzung von Enface- und Profilansichten einzelner Körperteile in einer einzigen Ansicht wohl ein klares Bild des Körpers geben. Eine Gesamtvorstellung der menschlichen Gestalt mit allen Formmerkmalen ist aber nur zu gewinnen als Ergebnis einer *Ansichtenfolge*, wie sie entsteht bei Bewegung der Figur um sich selbst oder wenn man die Figur umkreist. Und eine solche Formauffassung von verschiedenen Standpunkten aus wird um so notwendiger, je mehr sich die Figur durch Gliederbewegung nach verschiedenen Seiten hin entfaltet, z. B. bei vorgestreckten Armen und seitwärts gesetzten Beinen, vorgebeugtem Rumpf und zurückgelegtem Kopf. In den meisten Fällen — etwa Köpfen gegenüber — wird sich ein erschöpfendes Bild der Form aus vier Hauptansichten gewinnen lassen. Das Gesichtsrelief spricht sich deutlich nur in den Seitenansichten aus, die wegen der allgemeinen anatomischen Asymmetrie des Gesichtes sich aber nicht ganz gleichen, die Vorderansicht gibt Augenbau und Augenausdruck, Gestalt des Mundes, Gesamtumriß des Gesichtes usw., die Hinteransicht endlich die Modellierung des Hinterhauptes. Was verlieren und was gewinnen wir nun bei einem solchen Wechsel der Standpunkte in der Betrachtung eines Körpers?

Jedenfalls geht uns verlustig das einheitliche, von bestimmter Kontur begrenzte Flächenbild. Dafür erschließen sich uns restlos die Gleichgewichtsverhältnisse in allen Teilen der Figur und die allseitige Modellierung der Binnenformen, etwa die Wölbungen und Senkungen des ganzen Torsos. Auch birgt die Mehransichtigkeit den Reiz, daß eine Folge von Gesichtsbildern ineinandergleiten, während bei der Einansichtigkeit sich der optische Gehalt einer Figur eben in einem einzigen Eindruck ausgibt.

Wendet man diese Erfahrungen auf die Plastik an, so zeigt sich: die Freiplastik, als Schöpferin isolierter Gebilde von greifbarer Körperlichkeit, verlangt — so sahen wir — nicht wie die Malerei vom Schaffenden und Genießenden das Festhalten eines bestimmten Augenpunktes. Sie kann (nicht etwa: sie muß) damit rechnen, von mehreren Seiten betrachtet zu werden. Ja eine ihrer Gattungen, die *Kleinplastik*, kann dieser Wirkungsart kaum entgehen; ihre Bewegbarkeit bringt eine Mehrfrontigkeit mit sich. Der Kleinplastiker denkt daher schon bei der Anlage der Form an diese Folge des Maßstabes. Der Großplastiker dagegen stehen zwei Möglichkeiten frei. Entweder sie drängt in einer Hauptfront nach Möglichkeit den ganzen Formenreichtum der Figur zusammen, oder sie strebt danach, gerade mit Hilfe von Nebenfronten die Statue derart zu beleben, daß jede Ansicht zwar ihren eigenen Wert besitzt, aber als ihr notwendiges Komplement die andere fordert.

Für die Komposition einer Plastik im Sinne der Mehransichtigkeit oder im Sinne der Einansichtigkeit können mannigfache Gründe in Betracht kommen. Zunächst einmal kann der Arbeitsprozeß von Einfluß sein. Beim Modellieren in Ton entsteht ja die Figur in ständiger Rundabtastung und Rundbetrachtung um einen Kern als Mittelpunkt herum, die Mehransichtigkeit wird ihr also sozusagen angeboren. Will ihr der Plastiker entgehen, so muß er den Gewohnheiten dieser Technik entgegenarbeiten. Umgekehrt ist für die freie Bildhauerei aus dem Stein heraus die Einansichtigkeit das Natürliche, da man von Anfang an darauf bedacht ist, die Ausgangsfläche der Arbeit als Hauptfront der im Stein steckenden Statue zu betrachten. Zweitens: Körper, die sich, wie die archaischen Holzidole in Griechenland, der Brettform nähern, haben selbstverständlich nur eine Vorder- und eine Hinterseite. Erst langsam fand die archaische Kunst die Mittel, von den flachen Holztafeln zur runden Figur vorzuschreiten. Zu den gegebenen beiden Ansichten kamen zunächst zwei neue, ungefähr im rechten Winkel ansetzende Seitenfronten hinzu: allmählich durch Abrunden der Übergänge entstand dann die vollrunde Figur, bei der die Ansichten ineinander übergangen. Trotzdem sie Rundplastik geworden war, hielt aber — wie wir sahen — die griechische Plastik bis zu *Lysipp* daran fest, sich als einheitliches Flächenbild vor dem Betrachter zu entwickeln. Erst die Einführung von Ver-

kürzungen und Überschneidungen und die Ausnutzung des Kontrapostes forderte dazu auf, die Figur für einen Wechsel der Standpunkte zu komponieren, wobei es sich aber auch nur um zwei, höchstens drei Hauptansichten handelte. Analog der Einzelfigur hatte auch die plastische Gruppe bis zur hellenistischen Zeit eine Scheu vor der Mehransichtigkeit. Und doch fordert gerade die Gruppe, je runder sie ist, je mehr sich ihr Grundriß einem Kreise, ihre Gestalt der Kugel nähert, um so mehr, daß der Betrachter sie von verschiedenen Seiten ansieht. Die Ringergruppe ist wenigstens zwei-ansichtig, der farnesische Stier vielansichtig. Damit berühren wir einen dritten Punkt: die Geeignetheit mancher Motive für Ein-, anderer für Mehransichtigkeit. Die dem Frontalitätsgesetz folgende starre Stehfigur besitzt ihre eine Frontseite, in der sich aller Reiz erschöpft. Die Sitzfigur dagegen kann nur schwer mit einer Ansicht auskommen. In der Enfaceansicht stören die noch in Verkürzung sichtbaren Beine, die Profile geben die schöne Silhouette (Beispiel: Ares Ludovisi, Rom, Nationalmuseum). Wie grundverschieden sind z. B. die drei Ansichten der Madonna Medici *Michelangelos!* Der herbe Steilabfall der linken Seite, der bei Ansicht von vorne befremdet, verschwindet bei seitlicher Stellung, wo alles anmutvolle Belebung und Kontrastierung aufweist: Aufstreben des Kindes, mütterliches Sichneigen der Frau. Der ganze formale und psychologische Gehalt solcher Gestalten enthüllt sich erst in der Folge gegenseitig sich ausgleichender und ergänzender Ansichten. Auch die Theoretiker der Renaissance, z. B. *Benvenuto Cellini*, dessen Perseus (Florenz, Loggia dei Lanzi) eine vielansichtige Rundplastik ersten Ranges ist, erklärten es als einen Hauptvorzug der Plastik vor der Malerei, daß sie dem Betrachter statt einer einzigen viele Ansichten darböte.

Alle Mehransichtigkeit setzt — und das ist vielleicht der entscheidende Punkt — wirkliche *Freiplastik*, nicht nur *Rundplastik* voraus. Wenn eine Figur nicht frei steht, ist es ja schwierig Seitenansichten, unmöglich Rückansichten überhaupt zu bekommen. Die natürliche Situation einansichtiger Statuen ist dagegen, daß sie des Anschlusses an eine Wand wegen oder infolge ihrer Stellung in einer Nische wirklich nur eine Ansicht zeigen können. Umgekehrt: eine Figur, die nur eine Hauptansicht aufweist, ist gedacht, oder sollte doch gedacht sein für einen Standort, der ein Umwandeln der Statue durch den Betrachter ausschließt. Die Nike von Samothrake (Paris, Louvre) kehrte einst die Vorderseite einem Tempel, die linke Seite einer Halle zu: nur von diesen beiden Standorten aus konnte und sollte sie gesehen werden. Darauf nahmen Komposition und Technik Bezug: Rückseite und rechte Flanke, die gegen eine Wand und vor Bäumen standen, also nicht gesehen wurden, sind vernachlässigt. Die Beziehung einer Statue zu einer Örtlichkeit, einer architektonischen oder landschaftlichen Situation kann demnach eine zweifache sein: erstens die Statue emanzipiert sich von der Umgebung, sie nimmt die Mitte des

offenen oder geschlossenen Raumes ein, oder entfernt sich wenigstens so weit von den Raumgrenzen (Wände z. B.), daß der Betrachter die Bewegungsfreiheit hat, sie von mindestens drei Seiten zu betrachten. Zweitens: die Statue lehnt sich an eine Wand an oder tritt in einen geschlossenen Raumteil (Nische) derart ein, daß sie dem Betrachter nur ein ruhiges Verweilen auf *einem* Standpunkt: ihrer Vorderseite gegenüber, ermöglicht. Im ersten Falle sprechen wir von *Freiplastik*, im zweiten von *Reliefplastik*. Was diese beiden Gebiete plastischer Arbeit also trennt, ist nicht etwa das Maß an greifbarer Körperlichkeit. Freiplastik deckt sich zwar mit Rundplastik, Reliefplastik sich aber nicht mit Flachplastik. Der Unterschied liegt vielmehr darin, daß sich mit Freiplastik Mehrsichtigkeit, mit Reliefplastik Einansichtigkeit verbindet oder doch verbinden sollte. Es gibt also vollrunde plastische Werke, die doch als reliefmäßige Plastik anzusprechen sind, weil sie infolge ihres Standortes — etwa in einem Giebelfelde — nur *eine* Seite dem Beschauer zukehren können und auf diese Einfrontigkeit hin komponiert sind. (Da diese Werke das natürliche Mittelglied zwischen Freiplastik und Relief bilden, werden sie an dieser Stelle besprochen, obwohl der Ausdruck „reliefmäßige“ Rundplastik erst gebraucht werden dürfte, nachdem Begriff und Entstehung des Reliefs selbst erklärt sind.)

Am klarsten wird der Gegensatz zwischen freier Rundplastik und reliefmäßiger Rundplastik an einer Gruppe von Kunstwerken, die — durch ihren Platz — genötigt werden, bald frei und mehransichtig, bald gebunden und einansichtig zu erscheinen. Gemeint sind die *Monumente* (Denkmäler, Brunnen usw.). Daher mag die Analyse der beiden Kompositionsmöglichkeiten für Monumente der Betrachtung ausschließlich einansichtiger Rundplastik vorangehen.

b) **Monument und Platz.** Wir unterscheiden *wandgebundene*, einansichtige Monumente, die infolgedessen der Reliefplastik angehören (selbst wenn sie körperliche Vollrundung haben), und *raumgebundene* Monumente, die je nach ihrer Stellung drei- bzw. mehransichtig, also Freiplastiken sind.

Bei antiken Bildwerken (Götter-, Statuen-, Siegerfiguren usw.) lassen sich feste Beziehungen der Plastik zu einer bestimmten Örtlichkeit nachweisen. Man stellte Monumente so auf, daß der Betrachter in der Regel nur einer erschöpfenden Hauptansicht zugeführt wurde. Zwischen Situation und plastischer Form bestand eine enge Wechselbeziehung. Es wird sich aber schwer entscheiden lassen, ob diese (Einansichtigkeit fordernde) Aufstellungsart daran schuld war, daß die griechische Plastik — wie erwähnt — so lange am einheitlichen Flächenbilde festhielt, oder ob der Formwille und das optische Bedürfnis zu einer bestimmten Wahl der Standorte geführt haben. Das griechische Monument der klassischen Zeit suchte Anschluß an die

Architektur. Durch Aufstellung vor Säulen, auf Treppenwangen, in Hallen deckte es sich nicht nur den Rücken, schloß das Umwandeltwerden aus oder verleitete wenigstens nicht dazu, sondern Architektur und Plastik erfuhren eine gegenseitige Steigerung und Bereicherung ihrer Wirkung. Mit den Senkrechten, Wagerechten und Schrägen des Bauwerkes standen die bewegten Umrisse der menschlichen Gestalt in Kontrast, die Plastik selbst wurde durch das feste tektonische Gerüst in ihrem Rücken wesentlich gestärkt. Auch bei einer Aufstellung an Straßen und Plätzen wendeten sich die Monumente nur mit *einer* Hauptfront dem Betrachter zu, als stünden sie vor unsichtbaren Tempelfassaden. Wie wir aus den Trümmern von Priene, Pompeji und anderen antiken Städten wissen, standen die Bildwerke meistens nicht in der Mitte, sondern an den Rändern der Plätze. Aus dieser antiken Praxis: durch die Situierung der Statue eine Einseitigkeit zu erzwingen, die Wirkungsbedingungen des Reliefs auf die Rundplastik zu übertragen, haben wir aber keine Veranlassung, ein ästhetisches Gesetz zu machen. So wohlthätig für das betrachtende Auge es ist, einer Hauptfront Klarheit über die kubischen Verhältnisse der ganzen Gestalt entnehmen zu können, so reizvoll kann es sein, die allseitige kompositionelle Bezwungung der Plastik, den Wechsel der Ansichten und Silhouetten mit ihren Verkürzungen, Überschneidungen, Verschiebungen, Übergängen zu erleben.

Soweit uns gotische Monumente (Rolandsäulen, Brunnen) erhalten sind, läßt sich erkennen, daß die gotischen Formen des Aufbaus, die architektonischer Natur sind, fialenartig wirken, nach Anschluß an eine größere Architektur verlangen; in der Platzmitte können sich die schlanken und an zarten Einzelheiten reichen Gebilde nicht halten. (Beispiel: der „schöne Brunnen“ in Nürnberg.) Dieses Anlehnungsbedürfnis gotischer Monumente ist der italienischen Renaissance fremd. Sie strebt danach, die Plastik von der Wand zu lösen und durch Aufstellung auf freien Plätzen vom Banne der Einfrentigkeit zu befreien. Die Reliefauffassung weicht gegen die Barockkunst hin immer mehr der allseitigen Beherrschung und Ausnutzung des Monumentes. *Donatello*s Gattamelata vor dem Santo in Padua ist auf Zweifrentigkeit hin gearbeitet und aufgestellt. Von den Mündungen beider Zugangsstraßen aus betrachtet setzt sich die vom Sockel hochgehobene Bronze gegen die Luft ab. Die eine Ansicht enthält das vorwärts strebende Roß, die andere die ruhige Breitseite. Auch der *Colleoni Verrocchios* auf der Piazza S. Giovanni e Paolo in Venedig ist zwar rechtwinklig zur Kirchenfassade orientiert, soll aber keineswegs in Anlehnung an die Kirchenwand gesehen oder empfunden werden. Dagegen verlangte *Michelangelo*s ganz in der Fläche gearbeiteter David nach einer Aufstellung, die die Mehransichtigkeit ausschloß. Der Künstler selbst wählte den Platz neben der Tür des Palazzo della Signoria, wo die Statue mit dem Rücken gegen die Quadermauer stand. Dem mehransichtigen Perseus des *Cellini* wurde dagegen als geeigneter

Standort der durchsichtige Eckbogen der Loggia dei Lanzi zugewiesen. In der Hochrenaissance wird eine entschiedene Befreiung der Rundplastik, wird ihre Vielfrontigkeit erstrebt. Der ideale Baugedanke der Zeit war der Zentralbau inmitten eines architektonisch gleichmäßig durchgebildeten Platzes. Die Peterskirche *Bramantes* sollte allseitig von Portiken umgeben werden. Ein analoges künstlerisches Gefühl verlangte vom Monument die Zentralstellung in der Platzmitte: *Michelangelo* placierte das Marc-Aurel-Denkmal im Schnittpunkt der Diagonalen des Capitolplatzes. Diese zentral-symmetrische Aufstellung macht nicht nur die Plastik zum Kern des Platzraumes, sondern sichert ihr auch mehrere interessante Ansichten. Dem plastischen Gefühl der Zeit kam freilich diese antike Reiterstatue dadurch entgegen, daß sie auch von vorn gesehen ins Breite geht, weil sie mit der Tendenz zum Vollrunden gearbeitet ist. (Vgl. die Dreifrontigkeit des Denkmals des Großen Kurfürsten von *Schlüter*, Abb. 83.)

Besser aber als die figürliche Plastik eignen sich für die Zentralstellung in der Platzmitte Monumente, die allseitig gleichgebildete Fronten mit sich bringen, selber zentral-symmetrisch um einen ideellen Mittelpunkt komponiert sind. Derartige Monumente fand der Barockstil in den Obelisken, jenen während der römischen Kaiserzeit aus Ägypten verschleppten regelmäßigen stereometrischen Körpern. Stellt man eine solche sehr schlanke Pyramide z. B. in eine Straßenkreuzung, so gibt sie jeder Zugangsstraße eine gleiche Seitenansicht (z. B. Piazza del Popolo, Rom). Denselben Wert als Monument besitzt die runde Säule mit vielseitigem Kapitell (z. B. Place Vendôme in Paris). Plastische Gebilde werden eine derartige Gleichfrontigkeit nur in der radial-symmetrischen Gruppierung besitzen. Die Monumentalplastik des Barockstiles ist daher die Brunnenplastik. (Das schönste Beispiel vielleicht: der Schildkrötenbrunnen [vgl. Abb. 91] von *Taddeo Landini*, im strengen Zentralaufbau und doch voll unendlich reizvoller Variation in den Bewegungen; damit vergleiche man den reliefmäßig einfrontigen schönen Wittelsbacher Brunnen *Adolf Hildebrands* in München, Abb. 92.) Unter dem Einfluß der italienischen Renaissance rückte man im 16. Jahrhundert auch in Deutschland den monumentalen Schmuck eines Platzes: Brunnen und Mariensäulen, in dessen Mitte (z. B. Augsburger Augustusbrunnen). Die menschliche Gestalt mit ihrer stark ausgeprägten Frontseite eignet sich selten für die Aufstellung als Zentrum eines nach allen Seiten gleichwertigen Raumes, es sei denn, sie wiese z. B. durch Drehung des Rumpfes um die senkrechte Achse (Tänzerinnen) selbst schon den Betrachter auf einen Wechsel des Standpunktes hin. Jedenfalls verlangt die Mehransichtigkeit einer Gestalt, wie sie besonders von einer ganzen Klasse von Monumenten gefordert werden muß, die höchste geistige Anspannung des Plastiklers, dafür gewährt sie aber auch den reichsten plastischen, d. h. körperhaften Eindruck.

Nirgends vielleicht stößt der Versuch, mit Hilfe allgemein gebrachter Begriffe Ordnung in das unübersehbar große kunstgeschichtliche Material zu bringen, so sehr auf Schwierigkeiten, als in der Plastik. Die begriffliche Scheidung von Freiplastik, reliefmäßiger Rundplastik und Relief wird sich nie genau mit der Wirklichkeit decken, da z. B. zahlreiche Zwischenformen und Übergangsglieder zwischen Frei- und Rundplastik auf der einen, zwischen reliefmäßiger Rundplastik und Relief auf der andern Seite sich gegen die Einordnung hier oder dort sträuben. Trotzdem ist der Versuch einer möglichst reinlichen Scheidung der plastischen Gattungen erlaubt, wenn man sich stets darüber klar bleibt, daß das Leben verwickelter und reicher ist als das Denken.

2. **Reliefmäßige Rundplastik.** Mehrfrontig zu sein kann — so sahen wir — den höchsten Vorzug der Rundplastik ausmachen, einfrontig zu sein ist ein Zwang, den ihr eine Nachbarkunst, die Architektur, auferlegt. Das eigentliche Feld reliefmäßiger Rundplastik ist daher die *Architekturplastik*. In ihr vereinigen sich beide Künste zu einer Wirkungsgemeinschaft, bei der freilich der Baukunst immer die platzbestimmende und Einansichtigkeit auferlegende Rolle zufällt. Handelt es sich doch hier nicht um Werke, die etwa wie eine bestimmte Klasse von Monumenten die Mitte eines offenen oder bedeckten Raumes einnehmen, sondern um solche Plastiken, die irgendwie mit den Außen- oder Innenwänden eines Bauwerkes verbunden sind. Innerhalb dieser Beziehungen kann aber die Rundplastik sehr verschiedene Grade der Selbständigkeit bzw. Unselbständigkeit der Architektur gegenüber besitzen. Je gebundener sie ist, um so mehr hat sie Anteil an Formenbau und Formenwirkung der Architektur, je freier sie ist, um so mehr folgt sie rein plastischen Prinzipien der Komposition und kann als plastisches Kunstwerk genossen werden. Man unterscheidet im wesentlichen zwei Möglichkeiten einer Eingliederung von Rundplastik in ein Bauwerk. Die Plastik kann nämlich einerseits eine tektonische Funktion erfüllen, *Bauglied* in plastischen Formen sein, andererseits kann sie rein als plastischer *Schmuck* einer Wand, in Nischen, Giebelfeldern, über Türen usw. auftreten. Der erste Fall ist natürlich der einer Unterordnung der Plastik unter die Hausgesetze der Architektur, der zweite Fall bringt eine Koordination beider Künste, ja unter Umständen die Unterwerfung des architektonischen Momentes unter das plastische mit sich.

a) **Rundplastik als Bauglied.** Die Möglichkeit einer Übernahme der Funktionen von Baugliedern durch Werke der Plastik ist darin gegeben, daß wir (vgl. Architekturkapitel) die tektonischen Funktionen: das Heben, Tragen, Stützen, Lasten nach Analogie unseres körperlichen Daseins verstehen und beleben. Wenn also körperliche Gebilde in den aktiven archi-

tektonischen Dienst treten, so werden sie noch sinnenfälliger und intensiver das Leben der Bauglieder ausdrücken können als die stereometrischen Formen der Architektur. Reliefmäßige Rundplastik finden wir daher hauptsächlich in Vertretung der stützenden Glieder: als Karyatiden, Konsolen, Sockel und Kapitelle der Säulen usw. In allen diesen Fällen dienen Rundplastiken wenigstens für unser Auge als Bauglieder. Aus statischen Gründen ruht in Wirklichkeit die Last von Gebäudeteilen freilich nicht auf den plastischen, sondern auf den tektonischen Bauteilen. Die plastischen Motive liegen in den architektonischen Verhältnissen. Eine Figur, die etwa an Stelle einer Stütze tritt (eine Karyatide), wird in stützender, tragender oder hebender Haltung gegeben werden. Dabei spiegeln sich aber auch in dieser Bauplastik die großen Wandlungen in der Auffassung solcher körperlicher Funktionen wider. Die Antike gibt das rein körperliche Tun, das von seelischen Kräften nur den leitenden Willen beansprucht. Und sie läßt den betreffenden Dienst mit der Ruhe und selbstverständlichen Leichtigkeit leisten, die ihrem ethischen Sinn entsprechen. Die Koren am Erechtheion (Abb. 2) zeigen keine Gemütsregung im Antlitz und sie tragen das Gebälk so leicht wie die attischen Mädchen ihre Vasen. Eine andere Auffassung vom Verhältnis des Körpers zur Säule gibt z. B. den tragenden Mohren am Vendramingrab (Frarikirche, Venedig) oder den zahlreichen portalstützenden Atlanten der Barockzeit die Haltung und den Ausdruck eines willentlichen Kampfes mit der lastenden Materie.

Gerade der Ersatz stützender Bauteile durch plastische Figuren entspricht dem Verlangen der Barockkunst nach den extremen Bewegungen und den Motiven seelisch-körperlicher Anstrengung. Ganz anders wiederum ist die Gesinnung, aus der die gotische Plastik solche Aufgaben löst. Sie läßt den Körper hinter der Seele zurücktreten. Die Funktion einer Konsole (Beispiele an den Kathedralen von Reims, Chartres u. a. a. O.) wird als seelisches Gedrücktsein, als ein Tragen mehr innerlicher als äußerlicher Lasten empfunden. Und den Schauplatz dieser seelischen Vorgänge bildet das Gesicht mit seinem ausdrucksächtigen Mienenspiel. Auch die Wasserspeier der Dome, ihrer Funktion nach bekrönende Bauglieder, können als reliefmäßige Rundplastiken angesehen werden: ihre Hauptfront ist freilich die Unterseite, läuft doch über ihren Rücken die wasserleitende Rinne. Indem die Gotik den Wasserspeier seine Funktion im Sinne körperlicher Vorgänge ausüben ließ, schuf sie sich gleichzeitig in der Drastik und Komik dieser plastischen Motive ein psychologisches Gegengewicht gegen den Ernst und die Verinnerlichung, mit der sie die Großplastik ihrer Kathedralen erfüllte. Wenn der Umfang tektonischer Leistungen, die von der Architektur der Plastik überlassen werden können, auch nur klein ist, so ist die Mannigfaltigkeit rein dekorativer Beziehungen zwischen beiden um so größer.



b) **Rundplastik als Wandschmuck.** Drei wichtige Gruppen von Aufgeben sind es, bei denen sich reliefmäßige Rundplastik als Wandschmuck bewähren kann. Erstens die Füllung der *Giebelfelder* antiker Tempel, zweitens *Wand-* und *Portalschmuck* gotischer Kirchen, drittens die *Grabmalskunst* in Italien. In allen drei Fällen werden wir verfolgen können, daß die Entwicklung beginnt mit Unterordnung der Plastik unter die Architektur, und daß sie hinführt zur Emanzipation der plastischen Glieder. Zunächst ist die vorhandene Architektur der fordernde und daher bestimmende Teil: Plastik soll dem Schmuckbedürfnis des Bauwerks dienen; zuletzt ist die Plastik das Primäre: sie verlangt nach Architektur, um einen gesicherten, ihre Wirkung hebenden und Einansichtigkeit gewährleistenden Standort zu haben. Aus der Fülle des kunstgeschichtlichen Materiales greifen wir einige Hauptbeispiele heraus.

Es könnte zweifelhaft erscheinen, ob ein sachliches Recht besteht, die *Giebelkompositionen* der klassischen Kunst in Griechenland der reliefmäßigen Rundplastik und nicht vielmehr dem Relief zuzuzählen. Reliefmäßig ist ja die Situation, der Standort der Gestalten vor einer Wand und innerhalb eines tektonischen Rahmens, also eine Art der Aufstellung, die jede Seiten- oder gar Rückenansicht unmöglich macht. Die Technik der Giebelplastiken ist dagegen nicht reliefmäßig. Zwar gibt es primitive Werke (Schatzhaus zu Delphi beispielsweise), bei denen die Unterleiber der Figuren in Hochrelief, die Oberkörper in voller Rundplastik ausgeführt sind. Aber bei den klassischen Giebeln (Ägina — Olympia — Parthenon) handelt es sich wirklich um „rond-bosse“ gearbeitete Plastiken, deren Rückseiten im Olympiegiebel noch roh gelassen, im Parthenongiebel dagegen mit gleicher Sorgfalt wie die Vorderseite durchmodelliert sind.

Der Tempelgiebel ist — rein als tektonisches Gebilde betrachtet — ein gleichseitiges Entlastungsdreieck zwischen den schräg von beiden Seiten zur Mitte ansteigenden Dachbalken als Schenkeln und dem wagerechten Kranzgesims als Basis. Dieses Feld (von den Griechen seiner Form wegen „Adler“ genannt) läßt sich in zwei kongruente, zur Mittelachse symmetrisch liegende Dreiecke aufteilen, die es mit Figureschmuck zu füllen gilt. Das Beieinander der Gestalten innerhalb des Giebelraumes empfängt eine Einheit äußerer Natur durch die bindende architektonische Form, seinen inneren Zusammenhang dagegen durch den beziehungsvollen mythologischen Gehalt der dargestellten Szene. Die Auseinandersetzung des plastischen Schmuckes mit der Dreiecksform des Giebels findet zunächst in der Weise statt, daß Haltung und Größe der Figuren von außen her, also durch die Giebelschrägen, bestimmt werden. Allmählich aber übernehmen die Einzelgestalten von selbst Stellungen und Bewegungen, die sich scheinbar zwanglos im Giebelschema vollziehen lassen. Die Plastik findet Giebelmotive, wie sie Reliefmotive kennt. Vor den genannten drei Giebel-

kompositionen liegt eine archaische Vorstufe, gekennzeichnet z. B. durch den Giebel von einem Gebäude der Akropolis in Athen, der den Kampf des Herakles mit der Hydra zeigt. Dieses teilweise wenigstens erhaltene Denkmal weist eine Anordnung des plastischen Schmuckes auf, die sich um die Giebelform wenig kümmert. Die Figurenfolge wird vielmehr von der einen Ecke zur andern über das Giebeldreieck hin abgerollt. Der etwas jüngere Giebel von der Akropolis mit der Darstellung der Athena im Gigantenkampf verteilt Figurengruppen schon gleichmäßig auf beide Hälften des Feldes, paßt die Komposition also äußerlich dem Raum an. Aber die Gestalt der Göttin steht noch nicht in der Symmetrieachse, sondern schräg zu ihr und ist einer Partei zugeneigt. Die ersten streng tektonisch gegliederten Giebel sind die äginetischen. Hier teilen sich Partei und Gegenpartei, die um einen in der Mitte liegenden Gefallenen kämpfen, in die Giebelhälften. Das Ganze ist von so strenger Symmetrie durchwaltet, daß links und rechts fast genau die gleichen Haltungen und Bewegungen wiederkehren, in der Mitte aber in starrer Frontalität die Figur des Gottes steht, gleichmäßig nach beiden Seiten hinwirkend. Die Giebelecken nehmen Liegefiguren ein. Die Olympiegiebel bringen einen bedeutenden Fortschritt auf dem Wege der Verselbständigung der Plastik. In beiden Feldern nimmt wieder die Gottheit die Mittelstellung ein, aber schon nicht mehr in feierlicher Unparteilichkeit. Im Ostgiebel ist durch Drehung des Kopfes, im Westgiebel durch Ausrecken des rechten Armes das Eingreifen der waltenden Mächte in das Geschick der einen Figurengruppe angedeutet. Die Gestalten links und rechts unterscheiden sich zwar den allgemeinen Bewegungsmotiven nach, unterscheiden sich aber wesentlich in ihrem Bedeutungsgehalt. Wir haben demnach keine Wiederholung äußerer Formen auf beiden Seiten, sondern Äquivalente inhaltlicher Art: bei ähnlichen Körperhaltungen machen sich psychische Differenzen geltend, die nach der Mitte zu sich steigernd im Gegensatze der Hauptfiguren gipfeln. Während der Ostgiebel nur Motive ruhigen körperlichen Daseins bei innerer Erregung bringt, ist der Westgiebel beherrscht von einem Bewegungssturm, der eine Mannigfaltigkeit variierender Haltungen auf beiden Seiten hervorruft. Der Parthenongiebel schließlich weist wiederum einen Bewegungszuwachs auf und ein gleichmäßiges Anschwellen der Lebendigkeit von den Ecken her der Mitte zu. Hier aber — im Zentralpunkte — brechen sich, wie man nach einer alten Zeichnung des Westgiebels schließen darf (Paris, Nationalbibliothek), die Wellen nicht an dem Felsen der Götterfigur, es klafft vielmehr eine Lücke, die als Raum durch die unpersönliche Senkrechte des Ölbaumes gekennzeichnet wird.

In der Gotik fehlen — abgesehen von den Madonnenfiguren und Kruzifixen — Aufgaben der Freiplastik fast gänzlich. Dafür treten rundplastische Arbeiten als Schmuck an Gebäuden und an Geräten auf. Eine ähnliche Bedeutung, wie sie die Giebelplastik für den griechischen Tempel besitzt, ge-

winnt für die gotische Kathedrale der plastische *Portalschmuck*, die Statuen in den Laibungen der Hauptportale und in den Tympanen. Das reihenweise Neben-, Hinter-, ja Übereinander der Figuren schließt sie zwar nicht zu plastischen Gruppen, wohl aber — wie es auch im antiken Giebel der Fall ist — zu einem Statuenverein zusammen, dessen Einheit im religiösen Beziehungsgehalt, z. B. im sog. Stammbaum Christi, besteht. (Beispiele: Paradiespforte des Magdeburger Domes, Goldene Pforte in Freiberg i. S., Abb. 10, die Hauptportale von den Kathedralen in Paris, Chartres, Reims.) Frankreich, ein altes Stammland dekorativer Begabung, übernimmt in dieser Periode der Geschichte der Plastik durchaus die Führung und wirkt auch auf Deutschland hinüber.

Wieder also treten rundplastische Werke als schmückende Teile eines architektonischen Ganzen auf, mit dem sie das Material gemeinsam und von dem sie Standort und äußere Bedingungen ihrer Form empfangen haben. Die gotische Säulenstatue nimmt notgedrungen teil an der Struktur und den tektonischen Aufgaben des Bauwerkes, tritt sie doch gewissermaßen wie eine Halbsäule mit menschlichen Formen vor die Pfeiler und Dienste und zwischen ihre Stämme. Die Proportionen des ganzen Baues, der Vertikalzug und der Gerüststil gotischer Kirchen übertragen sich auch auf die plastische Gestalt des Menschen. Durch die benachbarten Pfeiler oder Säulen ist sie in ihrer Breitenausdehnung gehemmt, sie steht auf Fühlung herangerückt neben den stereometrischen Formen, die ihr keine ausgreifenden Bewegungen erlauben. Säulenhaft starr ist die Haltung frühgotischer Portalfiguren, und auch der ernste Parallelismus der senkrechten Gewandfalten gemahnt an die Kannelierung eines Säulenschaftes. Aber innerhalb aller tektonischen Gebundenheit besitzt die Bauplastik dieser Zeit eine eigentümliche Macht und Freiheit im Ausdruck für Seelisches. Besonders fühlbar wird diese eigentümliche Verbindung von Monumentalität und Lebendigkeit an dem Gegensatz der übernatürlich gestreckten, scheinbar unorganischen Körper zu der pathetischen Ausdrucksfülle und schlagenden Charakteristik der Köpfe. (Beispiele: Reims, Chartres.)

Die Auseinandersetzung der plastischen und architektonischen Tendenzen in der Gotik findet allmählich folgendermaßen statt: einerseits tritt an Stelle des unvermittelten Nebeneinander belebter und beseelter Köpfe und abstrakter Körperbildungen die Verschmelzung von Seele und Leib, Temperament und Gliederregung im gotischen Schwung (z. B. fühlbar schon in Reims, Abb. 67). Andererseits emanzipiert die Plastik sich auch äußerlich immer mehr von dem tektonischen System, in das sie einbezogen ist. Auch bei dieser Entwicklung, die sich vor allem auf deutschem Boden vollzieht, ist der gotische Bewegungsdrang als befreiender Faktor am Werke. Am Straßburger Münster z. B. gewährt schon eine neue Art der Aufstellung den Gestalten eine etwas größere Ellbogenfreiheit: die Figuren des Verführers und der

törichten Jungfrauen stehen halbumbfangen von den Nischen des Portalgewändes; Kirche und Synagoge (Abb. 69) haben einen breiten Pfeiler zwischen Halbsäulen als Rückendeckung. In Naumburg und Bamberg (Abb. 68 u. 70) ist das Verhältnis der Plastiken zur Architektur schon deshalb freier, weil es sich um gotische Plastik an *romanischen* Bauwerken handelt. Ihre besondere Schönheit gewinnt die reliefmäßige Rundplastik des 13. Jahrhunderts im Kontrast ausgeschwungener, vom Stamm der Mauerstützen gelöster Glieder mit der Starrheit der Senkrechten von Pfeilern und Diensten. Immer aber übt der Bau einen wohlthätigen Einfluß auf die Plastik aus. Der Standort mit seinen gegebenen Größenverhältnissen ist das erste, die Figur, die ihn schmücken soll, ist erst das zweite. Der Künstler wird also genötigt, unter seinen plastischen Einfällen eine strenge Auslese zu treffen auf jene Handlungs- und Bewegungsmotive, die der architektonischen Situation „angemessen“ sind; und fast immer hat eine solche Einschränkung der plastischen Einbildungskraft auch eine geistige Konzentrierung auf das Eindrucksvolle zur Folge.

Schon im 13. Jahrhundert treten an den Portalen der französischen Kathedralen die durch Säulen voneinander getrennten Portalstatuen in innere, gedankliche Beziehungen zueinander. Die Themen der Verkündigung und der Heimsuchung werden gelöst, indem die Gestalten durch Blick und Gebärde zueinander hinstreben. Ein gesellschaftlicher Verkehr, der den Einfluß ritterlich-höfischer Umgangsformen deutlich verrät, verbindet die Gestalten miteinander, hebt das einsiedlerhafte Dasein der Einzelplastik auf (z. B. Plauderei der hl. Modesta mit einem neben ihr stehenden Bischof an der Kathedrale zu Chartres). Die tektonischen Schranken zwischen den Figuren verhindern aber, daß es zu körperlichen Berührungen, zu einem plastischen Miteinander, also zu wirklichen Gruppenbildungen kommt.

Was in der nordischen Plastik der Gotik die Säulenstatuen, sind in der Gotik Italiens die *Nischenplastiken*. Diese Aufstellungsform reliefmäßiger Rundplastik ist wohl als Ausdruck spezifisch italienischen Raum- und Körpergefühles zu verstehen. Der Nischenraum gewährt der Figur die Freiheit, sich entsprechend seiner Wölbungsweite zu halten und zu regen. So läßt die Figur für unser Gefühl das in jedem Falle mögliche Raumerlebnis sichtbar werden; sie macht es uns möglich, uns an ihre Stelle einzufühlen. Diese menschlicheren, nacherlebbaren Daseinsbedingungen der Nischenplastik geben ihr eine viel unmittelbarere Wirkung, als sie die nordischen Säulenstatuen besitzen. Aufgabe der Plastik, die auch in dieser Gesamtsituation die zweite Rolle spielt, ist es, den ihr von der Architektur zur Verfügung gestellten Nischenraum durch sorgfältige Berechnung der Größenverhältnisse weder als zu eng, noch als zu weit, sondern als gerade „passend“ empfinden zu lassen. (Vgl. *Donatello's* Statuen des Jeremias, Habakuk, David am Dom-Campanile zu Florenz, seinen Georg an Or San Michele und die Figuren von *Nanni di Banco* und *Ghiberti* an demselben Bauwerk.) Der Sinn der Nische:

Aufstellungsort reliefmäßiger Rundplastik zu sein, wird zerstört, sobald sie vom Plastiker als Schauplatz einer Handlung betrachtet wird. (*Verrocchios* Thomasgruppe von Or San Michele: Christus steht in der Nische, Thomas tritt an ihn heran.)

Je selbständiger die Rundplastik innerhalb der Gotik nach Maßstab, Bewegung, Formengebung wird, um so mehr drängt sie von der rahmen- und standortgebenden Architektur weg. In der deutschen Spätgotik wandert die Plastik von der Außenseite der Kirche in ihr Inneres hinein — ohne draußen ganz zu verschwinden. Neben die Bauplastik tritt die Altarplastik, Steinbildnerei wird von Bildschnitzerei verdrängt. Nun aber trägt nicht mehr — wie es in der romanischen Kunst der Fall war — der Altar selbst die Plastik, er trägt vielmehr nur ihre architektonische Kulisse. Die reliefmäßige Rundplastik in Holz drängt sich in den Altarschreinen zusammen, die ihrerseits Formen der Außenarchitektur nachahmen (z. B. Laurentiuskapelle am Straßburger Münster). Wie die steinerne Plastik der Frühgotik vor den Mauern der Portalgewände, so stehen die spätgotischen Holzschnitzwerke unter den Dächern und vor den Wänden der großen Flügelaltäre. (Beispiele: *Veit Stoß*, Hochaltar der Marienkirche in Krakau; *Riemenschneider*, Blutaltar in Rothenburg o. T.) Dort aber wie hier haben wir es mit einansichtiger, also mit reliefmäßiger Rundplastik zu tun.

Als dritte Klasse rundplastischer Arbeiten, deren kubischer Gehalt auf *eine* geschlossene Ansicht abgezogen ist, wurde schon die *Grabmalsplastik* genannt. Auch ihre Werke müssen sich in Größe und Komposition fremder, architektonischer Gesetzmäßigkeit und gegebenen Situationen anpassen. Ihre Entwicklung, wie sie sich hauptsächlich in Italien zur Zeit der Renaissance vollzieht, strebt einer Befreiung plastischer Kräfte von architektonischen Fesseln zu. Gehörten die antiken Giebel- und die gotischen Portalcompositionen den Tempel- und Kirchenfassaden an, so verbindet sich das italienische Renaissancegrabmal mit der sakralen Innenarchitektur.

In Florenz erhielt der Typus seine Ausbildung. (Frühste Beispiele: die Grabmäler des Bruni von *Bernardo Rossellino*, Abb. 84, und des Marzuppini von *Desiderio da Settignano* in S. Croce.) Vor die glatte Innenwand der Kirche ist als tektonischer Rahmen und als struktives Gerüst des plastischen Schmuckes eine portalartige Nische gestellt. Auf ornamentiertem Sockel erheben sich antikisierende Pilaster, deren Kapitelle ein Gebälk tragen, über das sich die Archivolte spannt. Innerhalb dieses schlichten Nischenbaues steht der Prunksarkophag mit der Liegefigur des schlafend gedachten Verstorbenen. Die Hauptansicht dieser Rundplastik ist naturgemäß die Seitenansicht. Das Halbrund der Archivolte nimmt meistens ein Relieftondo der Madonna mit dem Kinde ein. Putten stehen am Fuß der Pilaster und oben auf dem verkröpften Gebälk, sie sind mit dem Halten von Gewinden und Wappen, kurz mit körperlichen Funktionen beschäftigt und befinden sich

teils an den Stellen stützender, teils an denen bekrönender Bauglieder. Schon bei *Rossellinos* Grabmal des Kardinals von Portugal (S. Miniato bei Florenz) lockert sich das architektonische Gefüge ein wenig. Die Nische ist vorge-rückt, ist Kapellenrahmen selbst geworden und durch Verkleidung mit einer Draperie in ihrem tektonischen Charakter geschädigt. Die Putten haben ihren Posten an architektonisch wichtigen Punkten verlassen, sie sitzen auf dem Sarkophage, und zwei Engel knien gar auf einer Pilasterkrönung ohne jeden Bezug zum baulichen System. Das Höchstmaß an Einklang zwischen Plastik und Architektur enthalten *Sansovinos* Grabmäler in S. Maria del Popolo (Rom). Durch Hinzunehmen von Seitennischen nach veneziani-schem Vorbilde empfängt der architektonische Wandbau eine Bereicherung, zugleich werden verschiedene neue und unter sich variierte Aufstellungs-möglichkeiten für Rundplastiken geschaffen: stehende Gestalten in schöner Wohligkeit in den Seitennischen, sitzende zwischen Kandelabern auf dem Gebälk der Seitenteile, endlich stehende Bekrönungsfiguren auf dem Auf-satz des erhöhten Mittelfeldes; in dessen tiefer Nische die große Figur des Toten auf einem vergleichsweise viel zu kleinen Paradebett. (Hier schließt sich die Grabmalsplastik *Schadows* an, Abb. 85.)

Der Kampf der Plastik mit der Architektur, ein fühlbarer Zwiespalt zwischen den Absichten und Mitteln beider Mächte, setzt ein mit *Michel-angelos* Mediceergräbern. An ihnen vollzieht sich der Bruch mit dem alten tektonisch gebundenen Florentiner Wandgrabe. Das Projekt der Fassade von S. Lorenzo, die ein Beieinander plastischer und architektonischer Ge-bilde reichster Art vorgestellt hätte, ist nicht zur Ausführung gelangt. Vom Juliusgrab besitzen wir nur ein paar aus dem Zusammenhang gerissene Statuen (z. B. die ganz reliefmäßig behandelten Sklaven, die vor Pfeilern stehen sollten, tektonisch und dem Motiv nach gebunden waren [Abb. 65]). Michelangelos Denken in bezug auf Grabmäler ist einzig an den Mediceer-gräbern abzulesen. Schon die Figur des Verstorbenen zeigt ein ihrer selbst Bewußtwerden der Plastik. Der Tote ist nicht mehr in der Ruhehaltung eines Schlafenden, sondern lebendig als Sitzfigur dargestellt. Auf den Sarko-phagdeckeln haben sich jene vier allegorischen und doch so überwältigend leibhaften Wesen gelagert, deren Formen und Haltungen seelisch-körper-liche Dissonanzen auszudrücken scheinen. Vor allem aber: wie hat sich die Beziehung zwischen Plastik und Tektonik gewandelt! Der Sarkophag steht *vor* der Mauer, seine bekrönenden Figuren entfalten ihre Glieder im Frei-raum. Dafür sitzen die Helden in Mauernischen. Hatten wir bei *Sansovino* eine einzige ideale Vorderfläche des ganzen Grabbauwerkes, so stehen hier zwei Flächenschichten hintereinander. Aber in jeder von beiden ist das Ver-hältnis der plastischen zu den tektonischen Teilen unbefriedigend, ja quälend. Das Riesenmaß der Leiber und Lasten scheint über die Sarkophag-deckel hinauszquellen, und diese Tageszeiten entbehren für unser Gefühl

der statischen Sicherheit, da sie auf abschüssigen Flächen lagern. Oben aber schließen sich die kastenförmigen Nischen beängstigend eng um die Glieder der Herzöge. Eine Bewegungsfreiheit in diesem Raumgebilde erscheint so gut wie ausgeschlossen. Die Plastiken sitzen auch eigentlich nicht in den Maueröffnungen, sie drängen aus ihnen heraus. Hier ist also kein williges in die architektonische Situation Sichfügen, wie bei den Frührenaissanceplastiken, sondern die Tendenz, tektonische Schranken zu sprengen, eine der gegebenen Raumform im Grunde widerstrebende Figurendarstellung. Neben dieser Übermacht der plastischen Formen und Motive tritt die kühle und kahle Architektur in die Rolle einer untergeordneten Begleitung zurück. Und doch herrscht in dieser Kapelle Michelangelos nicht freie Rundplastik, sondern Reliefmäßigkeit. Die Figuren laden zwar aus der Ebene aus, sie bieten sich aber in der gewollten Gliederlagerung und formunterstützenden Beleuchtung nur dem Anblick von vorn dar. Erst die Madonna Medici bewährt sich, obwohl auch sie für das ganze Grabmälersystem der Kapelle gedacht ist, durch den Dreiklang ihrer Ansichten als Freiplastik.

Die Grabmalplastik hat noch eine dritte Möglichkeit gefunden, sich mit der Architektur in Verbindung zu setzen, eine Beziehung, die freilich keine Wirkungsgemeinschaft, sondern eine Vermengung der Wirkungen beider Künste bedeutet. Plastische Figuren treten in ein aktives Verhältnis zur Wand. In diesen Fällen (z. B. bei *Canovas* Grabmal Tizians, Venedig, Frarikirche; oder *Bartholomés* „Monument aux Morts“, Paris, Père-Lachaise) stehen die Figuren nicht *vor*, auch nicht *in* der Wand, sie suchen auch nicht aus ihr heraus in die plastische Freiheit zu entfliehen, nein: sie wollen in die Wand hineingehen, sie betreten das Grabmal (wie das Publikum), statt es zu schmücken (wie die Plastik). Bei *Canova* schreiten die Trauernden aus dem Kirchenraum schräg an das Pyramidengrabmal heran und auf Stufen zu ihm hinauf. So wenig wie Sockelplastiken sind sie künstlerisch isoliert. *Bartholomé* läßt seine Rundplastiken reliefmäßig angeordnet von zwei Seiten her an einer Wand entlang ziehen, das Mittelpaar ist umgebogen: es tritt durch die „dunkle Pforte“ in einen idealen Raum. In beiden Beispielen liegt also die Einheitsfläche nicht vor den Figuren, wir haben auch nicht zwei hintereinanderstehende Ebenen, sondern die Fläche befindet sich hinter den Gestalten; diese sind einer Wand vorgesetzt. Die Wand selbst will aber gar nicht mehr als Teil eines architektonischen Ganzen gelten, sondern sie ist nur Kulisse, angefordert von einer Plastik, die einen Hintergrund braucht, um ihren Motivgehalt in reliefmäßiger Einansichtigkeit wirken zu lassen.

### 3. Das Relief.

a) **Arten und Anfänge des Reliefs.** Das Relief entsteht beim Modellieren in Ton durch Aufsetzen mehr oder weniger körperhafter Formen auf eine Fläche. durch Wegnehmen von Steinschichten in der freien Bild-

hauerei, durch Heraustreiben von Formen aus einer Fläche beim Treiben. Nach dem Maß der äußeren Erhebung der Figur über die Relieffläche reden wir von „Flachrelief“ (bas-relief), „Hochrelief“ (haut-relief). Zwischen beiden steht das halbhohe Relief, „mezzo-rilievo“. Innerhalb desselben Reliefraumes können auch hohe und flache Partien nebeneinanderstehen oder allmählich ineinander übergehen. Flach und Hoch im Relief sind keine absoluten, sondern nur relative Werte, da entscheidend ist das Verhältnis der körperlichen Erhebung zur Ausdehnung der Gesamfläche des Reliefs. Eine Höhe von 4 cm kann bei einem großen Relief als flach, bei einem kleinen als hoch wirken. Flachheit oder Höhe des Reliefs werden nicht nur durch künstlerische Wirkungsabsichten, sondern auch durch äußere Umstände bedingt. Wir erwähnten schon den Zusammenhang des verhältnismäßig flach gehaltenen Parthenonfrieses mit den Licht- und Schattenverhältnissen des Säulenumganges, in dem er sich befindet. Dann sprechen weiter mit Material und Technik. Die Dehnbarkeit der Metalle erlaubt hohe Reliefs zu treiben, der Stein setzt der allzu tiefen Zerklüftung Schwierigkeiten entgegen, welche die Bronze, in der etwa ein in Ton modelliertes Hochrelief gegossen wird, nicht kennt.

Flach- und Hochrelief scheinen in der griechischen Plastik ungefähr gleichzeitig und unabhängig voneinander entstanden zu sein. Den Vorläufer des flachen Reliefs bildete das sog. „*versenkte* Relief“. Darunter versteht man Steinplatten, bei denen der Grund rings um die eingeritzte Figurenzeichnung noch nicht ganz, sondern nur so weit weggemeißelt ist, daß die Figur bis zur Oberfläche der stehengebliebenen Steinschicht, von der sie ja nur einen Teil bildet, in einer Vertiefung versenkt erscheint. Nahm man nun den Rest der ursprünglichen Steinoberfläche auch weg, so erhielt man ein flaches Relief. In ihm ist die menschliche Gestalt ein durch senkrechte Kanten gegen den Grund abgesetztes Stück der Steinfläche (z. B. Grabstele des Aristion, Athen, Museum). Erst allmählich bekamen die Figuren ein körperliches Ansehen durch Abrundung ihrer Kanten. Aber noch im Parthenonfries stoßen die Ränder der Körper in ihrem letzten Teil senkrecht gegen den Grund. Die ältesten *Hochreliefs* (z. B. Metopen vom mittleren Burgtempel zu Selinunt, erste Hälfte des 6. Jahrhunderts) scheinen eine Übergangsform zwischen reliefmäßiger Rundplastik zum Relief im eigentlichen Sinne plastischen Flächenschmuckes zu bilden. Die Figuren haften nur noch mit Teilen des Oberkörpers an der Steinplatte, aus der sie herausgeschlagen sind, sie erheben sich um mehr als halbe Körpertiefe über den Grund, sind infolge der Rundung der Leiber tief unterschritten und weisen völlig frei gearbeitete Arme und Beine auf. Die Entstehung dieser Formgebung ist wohl nicht — wie man angenommen hat — darin zu suchen, daß vor die ursprünglich offenen Metopen zunächst vollrunde Körper gesetzt wurden, sondern sie hängt zusammen mit dem Standort dieser Plastiken. Bei der Höhe



der Tempel, neben den vorspringenden Blöcken der Triglyphen und unter dem vorkragenden Kranzgesims (Geison) konnte nur Hochplastik zur Wirkung kommen. Auch die tiefen Unterschneidungen hatten wohl weniger die Aufgabe, die Relieffiguren rundplastischen Werken anzunähern, als diejenige, eine starke Schattenbildung hervorzurufen, die wieder dem Erkennen der Körperformen zugute kommt. Plastiken, die für Nahbetrachtung berechnet waren und nur wenig über Augenhöhe standen, wie die Grabstelen, konnten sich dagegen mit flachem oder halbhochem Relief begnügen. Der Grad körperlicher Rundung besagt also noch nichts für das Wesen des Reliefs überhaupt. Die Eigenart des Reliefs wird sich dadurch bestimmen lassen, daß wir die Fragen zu beantworten suchen: Was trennt das Relief von der Freiplastik, wie ist sein Verhältnis zur Wirklichkeit und wie zur Nachbarkunst, der Malerei?

b) **Wesen des Reliefs.** Da Reliefs plastische Kunstwerke sind, ist die nächstliegende Aufgabe, sie gegen die Freiplastik abzugrenzen. Die Lösung hatten wir schon vorweggenommen, indem wir unter „Reliefmäßigkeit“ Einansichtigkeit verstanden; alle Plastiken, die, freiwillig oder durch äußere Gründe gezwungen, in *einer* Hauptansicht sich ausgeben, nannten wir „reliefmäßig“. Von dieser Klasse der Rundplastiken unterscheidet sich nun das eigentliche Relief zunächst einmal dadurch, daß seine Einansichtigkeit begründet ist in materiellem Gebanntsein der plastischen Formen an eine Fläche. Relief ist faktisch und technisch *Flächenkunst*. Mit dieser notgedrungenen Einansichtigkeit verbindet sich zugleich ein weiteres wesentliches Moment: Zum Charakter der Freiplastik als Körperkunst gehört es, *Einzelfiguren* darzustellen, das menschliche Gebilde dem umgebenden Raum gegenüber zu isolieren. Die Anregungskraft, die ein plastisches Werk auf unsere Abtast- und Bewegungsvorstellungen ausübt, beruht ja wesentlich darauf, daß wir die Empfindung haben, um den Körper herumfassen, ihn allseitig „begreifen“ zu können. Diese Verwebung von Tastvorstellungen mit Gesichtsvorstellungen wird sich aber dem Relief gegenüber weniger lebhaft einstellen, da ihr die Verwachsung der Reliefformen mit dem Reliefgrunde entgegenwirkt. Ferner: Zusammenhänge der Dinge untereinander erleben wir in Wirklichkeit nicht mit Hilfe des isolierenden Tastsinnes, sondern mit Hilfe des verbindenden und vieles auf einmal erfassenden Sehens. Im Relief, das notgedrungen durch Flächen miteinander verbundene Körper zeigt, treten daher auch aus diesem Grunde Abtasterinnerungen zurück hinter Gesichtserinnerungen. Unberührt von dieser Wesensdifferenz zwischen Freiplastik und Reliefplastik bleibt die zweite Wirkungsquelle der Freiplastik: die Nacherlebbbarkeit plastischer Formen im eigenen Körpergefühl. Denn dazu bedarf es keiner isolierten und vollrunden Figur, unsere Haltungs- und Bewegungsvorstellungen werden wach, auch wenn wir Körper von nur teilweiser Rundung betrachten.

Welches Maß an körperlicher Rundung das Relief auch besitzt, es ist und bleibt an eine hintere Grenzfläche gebunden, wurzelt mehr oder weniger tief im Stein-, Holz- oder Metallgrunde. Der Betrachter kann dem Relief gegenüber wohl seinen Abstand nach Belieben verändern, auch gewisse seitliche Stellungen zu ihm einnehmen, stets aber befindet er sich einem einansichtigen plastischen Werke gegenüber. Daß wirklich die künstlerische Form nur auf die Ansicht von vorn rechnet, läßt sich gerade bei der Betrachtung des Reliefs von der Seite her beweisen. Hier wird klar: Reliefkörperlichkeit deckt sich nicht mit wirklicher Körperlichkeit, die dritte Dimension im Relief stimmt nicht mit dem natürlichen kubischen Gehalt der Dinge überein. Während ein Relief von vorne gesehen auf das Auge den Eindruck der leibhaften Körperlichkeit seiner Formen macht, zeigt es von der Seite gesehen eine nur angedeutete, durchaus unwirkliche Körperlichkeit. Ein durchgeschnittener, auf flacher Unterlage befestigter Körper ist also noch kein Relief. So gibt eine Medaille z. B. wohl die *Ansicht* eines Kopfes von einer Seite, keineswegs aber einen Durchschnitt durch den Kopf, wie etwa ein naturwissenschaftliches Modell. Der Modelleur hat vielmehr mit dem Einfluß der Verkürzung gerechnet und das Maß der Erhebung seiner Formen über den Reliefgrund in bezug auf dessen horizontale Ausdehnung kleiner angenommen, als es in Wirklichkeit ist. Das trifft auch auf das Hautrelief zu (Beispiele: *Andrea Pisano*, Abb. 60; *Luca della Robbia*, Abb. 63). In diesen Tatsachen haben wir also nicht nur einen charakteristischen Gegensatz zur reliefmäßigen Rundplastik und selbstverständlich auch zur Freiplastik, sondern eine wichtige Beziehung des Reliefs zur *Natur*.

Man bezeichnet gerne das Relief als eine Zwischengattung zwischen Plastik und *Malerei*. Was ist darunter zu verstehen? Zunächst stützt sich diese Behauptung auf die geschichtliche Tatsache, daß in archaischen Werken die Grenzen zwischen beiden Künsten nicht scharf gezogen sind. Eingritzte Umrißzeichnungen auf Steinplatten wurden entweder mit einheitlichen Farbtönen gefüllt und damit zu einer Art von Malereien auf Stein umgewandelt (z. B. Lyseas-Stele in Athen), oder es entstanden auf ihnen durch Wegnehmen des Grundes rings um die Konturen die versenkten Reliefs. Das Wesentliche dabei ist nicht etwa: hier Farblosigkeit, dort Farbe, sondern im ersten Falle gibt sich die Körperlichkeit nur durch den Gegensatz farbiger und farbloser Flächenteile dem Auge kund, im zweiten Falle erkennt man sie auch an der Schattenlinie, die alle Konturen begleitet. Neben den bemalten Ritzzeichnungen und den versenkten Reliefs gibt es aber gewisse frühe Mischformen aus Malerei und Reliefkunst. So zeigt der Ostfries des Siphnierschatzhauses in Delphi Kampfszenen, in denen die Pferde erhaben herausgearbeitet, die dazugehörigen Wagen dagegen auf den Grund gemalt sind. Daß Nebendinge in den Grabreliefs nur durch Malerei angedeutet wurden, erwähnten wir schon bei der Frage der Polychromie. Mit

diesen Feststellungen ist jedoch nur etwas über die primitiven Vorstufen jeder der beiden Künste ausgesagt, aber noch nicht die Frage beantwortet, in welchen Beziehungen das *entwickelte* Relief zur selbständig gewordenen Malerei steht? Zunächst das Gemeinsame. Erstens: Die *Einansichtigkeit*, die ja in der Malerei unvermeidlich ist, zweitens die *aufgehobene Isoliertheit* der Körper; selbst wenn die Malerei eine vereinzelte Figur vor leerem Hintergrunde gibt, muß sie doch den leeren Hintergrund malen, und beim Relief bindet ja der Grund jede Gestalt an sich oder an eine benachbarte. Nicht richtig wäre es, ein gemeinsames Moment zwischen Malerei und Relief in der Flächigkeit sehen zu wollen. Materiell ist die Flächigkeit bei der Malerei ganz und an jeder Stelle des Werkes, beim Relief teilweise vorhanden, aber beide Künste können über sie hinwegzutäuschen versuchen, sie für das Auge wenigstens aufheben. Gerade in dem verschiedenen Verhältnis der Körper zur mitgebrachten Fläche liegt die Möglichkeit der Reliefstile.

c) **Reliefstile.** Je nachdem das Relief in Formengebung und Komposition mehr der tektonischen Gebundenheit der Architektur zuneigt, oder mehr sich der freien Bildlichkeit der Malerei nähert, unterscheiden wir einen strengen und einen freien Reliefstil. (Die unglückliche Bezeichnung „malerisches Relief“ für die ungebundene zweite Reliefform ist am besten zu meiden.)

Im *strengen* Relief hat der Grund die Bedeutung eines tektonischen Gebildes, und zwar einer Fläche, die durch mehr oder weniger erhabene Körper geschmückt wird. Aus dem Stein- oder Metallgrunde wachsen die plastischen Formen auf, er bildet ihre Grenze, wie er auch dem Blicke des Betrachters nach hinten sein Ziel setzt. Die ganze Beziehung des Körperlichen zum Flächenhaften beruht in der strengen Bindung der Relieffiguren an den Reliefgrund. Beide Bestandteile vereinigen sich zwar zu einer Wirkungseinheit, aber die eigentliche Darstellung greift in keiner Weise von den Figuren auf die Flächen zwischen ihnen über. Falls der Grund irgendeine Behandlung erfährt, ist es nur eine solche, die, wie z. B. Ornamentierung (vgl. *Donatellos* Verkündigungsrelief, Florenz, S. Croce) oder einheitliche Färbung (z. B. die Felder der griechischen Tempelgiebel), über seinen Flächencharakter nicht hinwegtäuschen will. Gerade hier setzen die andern Absichten des *freien* Reliefs ein. Es strebt danach, das Eigendasein des Reliefgrundes und der Relieffiguren aufzuheben, sie dadurch zu einer anschaulichen Einheit zu verbinden, daß der Grund als landschaftlicher oder architektonischer Raum charakterisiert wird, in dem die Körper stehen und sich bewegen. Das Auge soll also nicht durch die Grundfläche aufgehalten, sondern gerade in eine scheinbare Tiefe gelockt werden (vgl. *Ghibertis* Reliefs an der Paradiesestür, Baptisterium, Florenz). Damit zeigt der freie Reliefstil an, daß seine Werke nicht eine Wand (also ein architektonisches Gebilde) schmücken wollen, sondern für die Vorstel-

lung einen Bildraum eröffnen, der mit Mitteln hergestellt ist, wie sie teilweise auch die Malerei benutzt.

Welche Konsequenzen für Motivwahl, Figurenanordnung und Technik ergeben sich aus der verschiedenen Zielsetzung hier und dort? Das *strenge Relief* besitzt eine allgemeine Tiefenscheu: Verkürzte Körperansichten werden nach Möglichkeit gemieden, dem Hintereinander der Körper wird ihr Nebeneinander vorgezogen. Enthält das Relief mehrere Figuren, so stehen sie wie auf einer Fläche abgerollt nebeneinander, ohne sich in entscheidenden Teilen zu überschneiden (z. B. Orpheusrelief, Abb. 59, oder auch *Peter Vischers Grabplatte*, Abb. 70). Jede Figur strebt danach, sich in ihre breiteste und deutlichste Ansicht einzustellen. Und dieses Verlangen nach Deutlichkeit ist so stark, daß dem Körper sogar Haltungen aufgenötigt werden, die er in Wirklichkeit gar nicht oder nur für einen Augenblick einnehmen könnte. Der strenge Reliefstil läßt Reliefgemäßheit vor Naturgemäßheit gehen. So führen die Gestalten alle Bewegungen parallel der Grundfläche aus, als stände ihnen nur der Spielraum zur Verfügung zwischen der realen Grundfläche und einer unsichtbaren Oberflächenschicht. In diese ideale Vorderfläche ragen aber sämtliche Gestalten wenigstens mit einigen Punkten hinein. So kommt es, daß z. B. im Parthenonfries die hinteren Figuren neben den sie teilweise überschneidenden Vorderfiguren bis zur gleichen Reliefhöhe vorquellen. Wir erhalten also bei der Darstellung eines Viergespannes vier nebeneinanderstehende Silhouetten. Dieser Tiefenscheu des strengen Reliefs entspricht überhaupt ein allgemeiner horror vacui. Wie man ein einheitliches Höhenmaß der Figuren anstrebt, so auch eine einheitliche Größe. Das klassische griechische Relief läßt die Köpfe der Gestalten, wenn sie auch die verschiedensten Stellungen, wie z. B. Stehen und Sitzen, einnehmen, nahe bis an den oberen Rand der Relieffläche heranreichen, so daß sie in gleicher Höhe stehen (Prinzip der sog. „Isokephalie“), vgl. die Grabstele der Hegeso und diejenigen Teile des Parthenonfrieses, in denen die Festordner neben den Reitern stehen. Es gibt also bestimmte Bewegungen und Bewegungsfolgen, sowie Körperhaltungen und Zusammenordnungen von Körpern, die sich besonders für die Darstellung des strengen Reliefs eignen. Man kann daher von Reliefmotiven reden (z. B. das Ackerbaurelief *Andrea Pisanos*, Abb. 60, und der Parthenonfries mit dem Thema des Festzuges). Das *freie Relief* ist, bei seiner Auffassung des Grundes als eines Raumes, nicht gebunden an eine derartig beschränkte Motivwahl. Es scheut vor Verkürzungen und Überschneidungen nicht nur nicht zurück, sondern sucht sie sogar auf, weil sie zu den raumschaffenden Mitteln gehören. Zwei Grundprinzipien der Komposition lassen sich dabei unterscheiden. Erstens füllt der freie Reliefstil den Reliefraum bis oben an mit Figuren, die hinter- und nebeneinander sich drängen, so daß der flächenhafte Grund überhaupt nicht mehr oder nur noch an wenigen Stellen zu

sehen bleibt. (Beispiele: Gigantenfries des Athena-Altars von Pergamon, Kanzelreliefs des *Giovanni Pisano*, Pisa.) Zweitens rechnet das freie Relief mit der Perspektive, für die es den Grund freihalten muß. Dabei ist freilich zu bedenken, daß sich die Reliefperspektive nicht in allem mit der Bildperspektive deckt (über die letzte siehe Malereikapitel). Es handelt sich ja bei plastischen Werken nicht um Projektion des Gesehenen auf eine Fläche, sondern um Anordnung körperlicher Gebilde in einem Hohlraum, der nur hinten durch eine Fläche abgeschlossen wird. Die Reliefperspektive steht also der Theaterperspektive nahe. Zu den perspektivischen Mitteln, die dem Plastiker zu Gebote stehen, gehören folgende: zunächst einmal die Zerlegung des Reliefs von vorn nach hinten in verschiedene Pläne (*Donatello* unterscheidet z. B. in seinem Salomerelief vom Sieneser Taufbrunnen deutlich Vorder-, Mittel- und Hintergrund). Zweitens kommt in Betracht: die Verkleinerung der Gestalten der Tiefe zu und ihre allmähliche Abplattung. Das freie Relief bindet sich nicht an das Prinzip der Isokephalie; es wagt auch manche Teile derselben Figur als Hoch-, andere als Flachrelief auszuführen, und die körperhaften Gestalten allmählich in einen Hintergrund überzuführen, der in flachstem Relief oder nur in eingeritzter Zeichnung als Landschaft oder Innenraum gekennzeichnet ist (z. B. die Grimanireliefs aus hellenistischer Zeit, Wien, Kaiserliches Museum, oder *Donatello's* Reliefs im Santo, Padua). Damit ist aber keineswegs gesagt, daß die freie Vermengung von Flach- und Hochrelief stets als Widerspruch zweier Vorstellungs- und Darstellungsweisen empfunden wird. Das freie Relief kann mit seinen Mitteln eine gleiche Kraft und Geschlossenheit der Wirkung erzielen, wie der strenge Reliefstil auf seinem Wege. Für das strenge Relief erschöpft sich aber der ganze Inhalt im Körperlichen. Im Parthenonfries ist alles Beiwerk und jede Hintergrundsandeutung gemieden, mit Ausnahme der Geräte, die körperlichen Funktionen dienen, wie z. B. der Stühle der sitzenden Götter oder der Stäbe, auf die sich die Greise stützen. Weder die Architektur Athens, noch das auf Rädern rollende Schiff mit dem als Segel aufgespannten Athena-Peplos sind in das Relief aufgenommen worden. Dagegen verwertet der freie Reliefstil neben den lebenden Wesen auch die toten Dinge und nähert sich mit dieser Erweiterung seines Darstellungsgebietes den Freiheiten der Malerei.

Die Folge der illusionistischen Absicht des freien Reliefs, das mit allen Mitteln auf einer Fläche die Vorstellung von Nähe und Ferne, von optischer Einheit zwischen Raum und Körpern anzuregen sich bestrebt, ist die ausschließliche Einansichtigkeit solcher Werke. Wenn schon die körperhaft herausgearbeiteten Figuren nur eine Front besitzen, von der Seite gesehen verzerrt erscheinen, so verlangt die perspektivische Zeichnung flacher landschaftlicher oder architektonischer Hintergründe, damit sie richtig erscheine, vom Beobachter die Einnahme eines einzigen bestimmten Standpunktes.

Auch in dieser Beziehung der gesamten Darstellung zu einem Augenpunkt liegt ein malerisches Moment, eine Annäherung an Bildwirkungen. (Frühstes Beispiel das Relief der Belagerung Trojas aus Trysa-Gjölbaschi in Lykien mit der Unterscheidung von Vorder- und Hintergrund und der Zeichnung der Torwölbungen in verkürzter Ansicht, wodurch ein bestimmter Augenpunkt dem Betrachter angewiesen wird.)

Wenn sich auch strenge Reliefs in Bronze wie in Marmor und andererseits auch freie Reliefs in jeder der beiden Haupttechniken herstellen lassen, so führt doch die Steinarbeit eher zum Wesen des gebundenen, die Arbeit in Ton mit folgendem Erzguß eher zum Charakter des ungebundenen Reliefstils. Auch enthalten die historischen Beispiele beider Arten tatsächlich Merkmale, die auf die besonderen Herstellungsprozesse hinweisen. Für den Steinarbeiter ist der Ausgangspunkt die flache Steinplatte, es ist daher für ihn eine ganz natürliche Aufgabe, die Figuren zwischen Vorderfläche und der ihr parallelen Hinterfläche gleichsam einzuspannen. Die Ausgangsfläche bleibt bei dieser Technik von selbst in den höchsten Erhebungen der Figuren noch erhalten, verschiedene Grade der Körperlichkeit aber lassen sich durch Höher- oder Tieferlegen des Grundes je nach den Anforderungen der Komposition gewinnen. Daß Gebundenheit der Gestalten an die ideale Vorderfläche in der strengen griechischen Reliefkunst so lange bewahrt wurde, erklärt sich wenigstens teilweise aus dem natürlichen Werdegange des Steinreliefs, bei dem die Figuren die erste, der Grund die letzte Arbeit sind, da der Meißel, die Konturen als Leitlinien benutzend, langsam von vorn nach hinten in die Tiefe dringt. Den umgekehrten Weg geht die für den Bronzeguß berechnete Herstellung eines Reliefs in Ton. Dem modellierenden Künstler ist eine Holztafel gegeben, auf die er allmählich immer mehr Ton aufträgt, er beginnt daher mit der Gestaltung der Grundfläche und endet mit der Modellierung der höchsten Teile der Figuren. Aus dieser Arbeitsweise erklärt sich die Bedeutung des Hintergrundes im freien Reliefstil und die Unbekümmertheit der Figuren um eine einheitliche Vorderfläche. Der Bronze kann ja sogar eine Modellierung zugemutet werden, bei der einzelne Körperteile sich weit aus dem Relief hervor und dem Beschauer entgegenstrecken. Seinen ganzen räumlichen Reichtum entfaltet das ungebundene Relief dann, wenn ihm ein Rahmen umgelegt wird. Das strenge Relief bedarf, wie schon erwähnt, nur eines sockelähnlichen Steinstückes, das dem Auge sofort die ursprüngliche Oberflächenschicht andeutet und ihm dadurch die Auffassung der unsichtbaren Vorderfläche erleichtert. In dem aber der ungebundene Reliefstil nach dem Rahmen verlangt, der den Blick in die Raumtiefe leitet, beweist er auch hierdurch, wie nahe seine Prinzipien und Mittel denen einer Nachbarkunst, der Malerei, stehen.

---

# Literatur.

---

- Alberti, Leone Battista, Kleinere kunsttheoretische Schriften. Deutsch von Hubert Janitschek. Wien 1877.
- Asenijeff, Elsa, Max Klingers Beethoven. Leipzig o. J.
- Bie, Oscar, Kampfgruppen und Kämpfertypen. 1890.
- Bode, Wilhelm, Florentiner Bildhauer der Renaissance. 2. Aufl. Berlin 1910.
- Die italienische Plastik. 3. Aufl. Berlin 1902.
- Geschichte der deutschen Plastik. Berlin 1885.
- Brinckmann, A. E., Platz und Monument. Berlin 1908.
- Brunn, Heinrich, Griechische Kunstgeschichte. München 1893, 1897.
- Bulle, H., Wie die Griechen ihre Statuen aufstellten. Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1904. Nr. 134.
- Burger, F., Geschichte des Florentinischen Grabmals. Straßburg 1904.
- Cellini, Benvenuto, Abhandlungen über die Goldschmiedekunst und die Skulptur. Übersetzt von Justus Brinckmann. Leipzig 1867.
- Cohn-Wiener, Ernst, Die Entwicklungsgeschichte der Stile in der bildenden Kunst I. und II. Sammlung: „Aus Natur und Geisteswelt“. Leipzig 1910.
- Collignon, Geschichte der griechischen Plastik, deutsch. Straßburg 1895.
- Conze, Über das Relief der Griechen. Aus: Sitzungsberichte der Kgl. Preuß. Akademie d. Wissenschaften 1882.
- Cornelius, Hans, Elementargesetze der bildenden Kunst. Berlin u. Leipzig 1908.
- Fabriczy, Cornelius von, Medaillen der Italienischen Renaissance. Leipzig o. J.
- Fechner, Gustav Theodor, Vorschule der Ästhetik. II. Teil. 2. Aufl. Leipzig 1898.
- Furtwängler, A., u. Ulrichs, H. L., Denkmäler griechischer und römischer Skulptur. München 1904.
- Goldschmidt, A., Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur in der Übergangszeit vom romanischen zum gotischen Stil. Berlin 1903.
- Gonse, L., La sculpture française depuis le XIV<sup>e</sup> siècle. Paris 1895.
- Gottschewski, Adolf, Ein Original-Tonmodell Michelangelos. Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst 1906.
- Zu Michelangelos Schaffensprozeß. Monatshefte für Kunstwissenschaft 1908.
- Hamann, Richard, Das Wesen des Plastischen. Zeitschrift f. Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 1908.
- Dekorative Plastik. Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft 1908.
- Hauck, Guido, Die Grenzen zwischen Malerei und Plastik und die Gesetze des Reliefs. Berlin 1885.
- Henke, W., Die Menschen des Michelangelo im Vergleich mit der Antike. Rostock 1871.
- Hettner, Otto, Zeichnerische Gepflogenheiten bei Michelangelo. Monatshefte f. Kunstwissensch. II. Jahrgang 1909.
- Hildebrand, Adolf, Das Problem in der Form in der bildenden Kunst. 3. Aufl. Straßburg 1901.
- Zum Problem der Form. I. Süddeutsche Monatshefte I. 1904. II. 1906. III. 1910.
- Justi, Ludwig, Andrea Pisano. „Museum“ VIII.
- Kalkmann, August, August Kalkmanns nachgelassenes Werk. Hrsg. von Hermann Voß. Berlin 1910.
- Kekulé von Stradonitz, Reinhard, Die griechische Skulptur. 2. Aufl. Berlin 1907.
- Kuhn, Albert B., Allgemeine Kunst-Geschichte mit ästhetischer Vorschule. 1. Halbband: Geschichte der Plastik. New York, Cincinnati, Chicago 1909. Einsiedeln, Waldshut, Cöln.
- Laban, Ferdinand, Der Gemütsausdruck des Antonius. Berlin 1891.

- Lange, Julius, Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst von der zweiten Blütezeit der griechischen Kunst bis zum XIX. Jahrh. Straßburg 1903.
- Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst. Straßburg 1899.
- Lichtwark, Alfred, Die Wiedererweckung der Medaille. Dresden 1897.
- Liebreich, Richard, Die Asymmetrie des Gesichtes und ihre Entstehung. Wiesbaden 1908.
- Lipps, Theodor, Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst. Hamburg und Leipzig 1906.
- Löwy, W., Die Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst. Rom 1900.
- Griechische Plastik. Leipzig 1911.
- Lübke, W., Geschichte der Plastik von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. 3. Aufl. Leipzig 1880.
- Lüer, Hermann, Technik der Bronzeplastik. Leipzig o. J.
- Mackowsky, Hans, Römische Brunnen. „Museum“ III.
- Reiterdenkmäler. „Museum“ II.
- Maison, Rudolf, Anleitung zur Bildhauerei. 2. Aufl. Leipzig 1910.
- Masterpieces of Sculpture selected by Georg Gronau. London 1909.
- Merz, Johannes, Das ästhetische Formengesetz der Plastik. Leipzig 1892.
- Neack, Ferdinand, Das Gewandproblem in der griechischen Kunstentwicklung. Neue Jahrb. f. d. Klass. Altertum. XII. Jahrg. 1909.
- Overbeck, J., Geschichte der griechischen Plastik. 3. Aufl. Leipzig 1893 u. 94.
- Riegl, Alois, Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Wien 1908.
- Sauerlandt, Max, Griechische Bildwerke. Düsseldorf, Leipzig 1907.
- Deutsche Plastik des Mittelalters. Düsseldorf, Leipzig o. J.
- Schmarsow, August, Plastik, Malerei und Reliefkunst. Leipzig 1899.
- Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Leipzig u. Berlin 1905.
- Schottmüller, F., Donatello. München 1904.
- Schubring, Paul, Die italienische Medaille im XV. Jahrh. „Museum“ VI.
- Schultz, Alwin, Einführung in das Studium der neueren Kunstgeschichte. 2. Aufl. Prag u. Leipzig 1887.
- Stegmann, Hans, Die Plastik des Abendlandes. Sammlung Göschen. Leipzig 1902.
- Handbuch der Bildhauerkunst. Weimar 1884.
- Treu, Georg, Sollen wir unsere Statuen bemalen? Berlin 1884.
- Uhlenhuth, E., Technik der Bildhauerei. Wien 1893.
- Vöge, Wilhelm, Die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter. Straßburg 1894.
- Zur gotischen Gewandung und Bewegung. „Museum“ VIII.
- Zur frühgotischen Plastik Frankreichs. „Museum“ VII.
- Volkman, Ludwig, Grenzen der Künste. Dresden 1903.
- Voß, Hermann, Andreas Schlüters Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten und die Beziehungen des Meisters zur italienischen und französischen Kunst. Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstslg. Berlin 1908.
- Wachtler, Hans, Die Blütezeit der griechischen Kunst im Spiegel der Reliefsarkophage. Sammlung: „Aus Natur und Geisteswelt“. Leipzig 1910.
- Weizsäcker, H., Nürnbergische Bildhauerwerke. „Museum“ V.
- Winter, Franz, Über die griechische Porträtkunst. Berlin 1894.
- Über Giebelkompositionen. „Museum“ IV.
- Wölfflin, Heinrich, Jugendwerke Michelangelos. München 1891.
- Licht und Schatten in der Plastik. Sitzungsberichte der kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin. 1910. Nr. 2.
- Worringer, Wilhelm, Formprobleme der Gotik. München 1911.
- Wundt, Wilhelm, Völkerpsychologie. II. Bd. Leipzig 1903.



# Malerei.

---

Von der raumgestaltenden Architektur und der körperbildenden Plastik unterscheidet sich die Malerei auf den ersten Blick dadurch, daß sie Körper *im* Raum darstellt. Sie vereinigt also die beiden getrennten Leistungen von Baukunst und Bildhauerei, aber diese Erweiterung der Darstellungsmöglichkeiten wird von der Malerei nur erkauft mit einem Verzicht auf einen Teil der vollen Wirklichkeit. Während die beiden Nachbarkünste in drei Dimensionen gestalten, hat die Malerei nur die erste und zweite zur Verfügung; sie ist *Flächenkunst*. Weder reale Räumlichkeit noch reale Körperlichkeit vermag sie daher zu geben, sondern nur den Augenschein beider auf der Fläche.

Die Betrachtung eines Bauwerkes wird ergänzt, ja unter Umständen erst möglich gemacht durch die Ortsbewegung. Ein plastisches Kunstwerk kann nicht nur durch das Auge, sondern auch durch die tastende Hand aufgenommen und genossen werden. Und, wie wir in ein Gebäude eintreten, um eine Folge von Räumen zu erleben, so können wir eine Plastik umwandeln und sie als Ansichtenfolge auf uns wirken lassen. Anders verhalten wir uns den Werken der Malerei gegenüber. Diese wenden sich an den Gesichtssinn und verlangen, da sie nur *eine* Ansichtsseite besitzen, einen ruhig verweilenden Betrachter. Weder mit Hilfe des Tastsinnes, noch mit Hilfe der Ortsbewegung läßt sich über das malerische Kunstwerk etwas erfahren.

Die Malerei ist uns im allgemeinen vertrauter als ihre Schwesterkunst, die Plastik, scheint sie doch berufen und fähig, den ganzen bunten Reichtum der Welt zu entfalten. In ihren Werken glauben wir ein „Bild“ der Wirklichkeit zu besitzen. Dabei vergißt man aber gewöhnlich, daß die Darstellungsmittel des Malers an sich der sichtbaren Natur nicht näher stehen als die des Bildhauers, und daß es sehr verwickelter und feiner geistiger Vorgänge auf seiten des Malers bedarf, um vom Sehen zum Darstellen der Dinge überzugehen.

Der Laie wird aber auch erst dann ein richtiges Verhältnis zu den Werken des Malers gewinnen, wenn er den Gang der Arbeit kennen gelernt hat samt den Förderungen und Hemmungen, die vom Handwerklichen ausgehen.

## A. Technische Grundlagen und Grundbegriffe.

### I. Formengebung.

1. Modellierung und Überschneidung. Form und Lage der Gegenstände im Raume sind erkennbar an ihren Licht- und Schattenwirkungen. Jeder beleuchtete Körper zeigt eine Licht- und eine Schattenseite, die sein *Kern-* oder *Körperschatten* genannt wird. Wir beobachten ferner — bei bestimmtem Lichteinfall und bestimmter Durchlässigkeit des Körpers für Lichtstrahlen: den vom Körper auf die Umgebung, den Boden oder einen Nachbarkörper „geworfenen“ *Schlagschatten*, die *Transparenz*, d. h. die Lichtdurchlässigkeit dünner Körper (z. B. der gegen das Licht gesehenen Ohren), den *Reflex*, d. h. die Aufhellung eines Schattens durch einen benachbarten lichterem Gegenstand und die Erscheinung der *Spiegelung*. Weil wir nun im Leben gewöhnt sind, aus einer gegebenen Licht- und Schattenverteilung Rückschlüsse zu ziehen auf Form und Lage der betreffenden Dinge, sind Zeichnung und Malerei imstande, durch Angabe von Licht und Schatten den Eindruck der Körperlichkeit zu erzielen, d. h. zu „modellieren“. Maler und Zeichner können daher nur solche Beleuchtungs- und Beschattungsverhältnisse brauchen, die uns ein *bekanntes* Bild der Erscheinung geben. Jede ungewohnte, die Formen nicht klärende, sondern verzerrende oder verbergende Licht- und Schattenverteilung ist für künstlerische Modellierungszwecke unbrauchbar. Je genauer die verschiedenen Abstufungen in Licht und Schatten auf einem Gegenstand beobachtet und durch eine entsprechende Auswahl von „Tonwerten“ (*Valeurs*) (vgl. *Michelangelos* delphische Sibylle Abb. 104) der Schwarz-Weiß-Skala wiedergegeben werden, desto körperhafter erscheint der Gegenstand. Daß es andererseits bisweilen in den Absichten der Malerei liegen kann, auf jede Modellierung mit Hilfe von Licht und Schatten zu verzichten, und daß sie, um besondere Wirkungen zu erzielen, gerade die formenauflösenden Beleuchtungsverhältnisse aufsuchen kann, wird noch zu erwähnen sein.

Die Modellierung eines Gegenstandes mit Hilfe von Licht und Schatten wird häufig *ergänzt* durch die Modellierung mittels der „Oberflächenlinien“. Da solche Linien oder Streifen gekrümmte Flächen als krumme, gerade Flächen als gerade erscheinen lassen, kann man aus ihnen auf die jeweilige Flächengestalt schließen. (Vgl. den Vorhang auf *Giottos* Fresko Abb. 94.) Auch wird die Neigung mehrerer Flächen gegeneinander dem Auge klar, wenn jede von ihnen durch besondere, ihrer Lage entsprechende Streifung gekennzeichnet ist. Am eindringlichsten sagen aber diejenigen Oberflächenlinien

etwas über Flächengestaltung aus, die nur auf dieser einen Fläche gezogen werden können: z. B. wird die Kugelgestalt einer Fläche durch ein System größter Kreise eindeutig bezeichnet. Der Eindruck der Körperhaftigkeit eines Gegenstandes kommt am deutlichsten zustande, wenn die Modellierung durch Licht und Schatten *verbunden* wird mit der durch Oberflächenzeichnung. In diesem Falle läßt man ein enges System charakteristischer Oberflächenlinien als modellierenden Schattenton wirken, man zeichnet „nach der Form“. Naturgemäß findet diese Methode hauptsächlich Anwendung in der mit Linien arbeitenden Graphik (z. B. *Leonardos* Mädchenkopf Abb. 147). Aber auch der Maler kann mit Hilfe einzelner Pinselstriche, oder — wie es z. B. *Velasquez* getan hat — durch Benutzung der Pinselhaare, nach der Form zeichnen.

Soll nicht nur die Form eines einzelnen Gegenstandes, sondern auch seine Lage im Raume anderen Objekten gegenüber zeichnerisch dargestellt werden, so bedarf es der *Überschneidung*. Das gegenseitige Verdecken der Gegenstände im Raume ist ein sicheres Mittel, um den Unterschied von Näher und Ferner zu erkennen. Der verdeckende Gegenstand wird erfahrungsgemäß sofort als der nahe, der überschrittene als der entferntere aufgefaßt. (Beispiele: *Giotto* Abb. 94, *Géricault* Abb. 145.) Einen Anhalt für das Maß der Entfernung zwischen den im Raume hintereinander befindlichen Dingen gewinnen wir aber erst aus den Erscheinungen der Perspektive.

2. *Perspektive*. Im praktischen Leben achten wir für gewöhnlich nicht auf die Unterschiede der optischen Erscheinung eines Dinges gegenüber seiner greifbaren Wirklichkeit. Wir beurteilen z. B. Gegenstände richtig als gleich groß, obgleich das Auge sie — wenn sie von ihm verschieden weit entfernt sind — verschieden groß sieht. Daß eine Straße in allen ihren Teilen gleich breit ist, erkennt man sofort, wenn sie auch für das Auge nach der Tiefe zu sich verengert. Auch die schiefen Winkel, unter denen die Seitenkanten rechtwinklig begrenzter Tische, Schränke, Häuser erscheinen, werden kaum bemerkt. Das, was wir von den Dingen *sehen*, deuten wir also sofort um in das, was wir von ihnen *wissen*, und zwar auf Grund der Erfahrungen, die wir aus der Nähe, aus dem Anblick von verschiedenen Seiten und mit Hilfe anderer Sinne, z. B. durch Betasten, gemacht haben. Wenn der Maler „perspektivisch“ zeichnet, so rechnet er damit, daß der Betrachter unmittelbar die gesehenen Linien, Größen, Richtungen in die gemeinten umsetzt und gerade dadurch ähnliche Eindrücke von einer bildlichen Darstellung empfängt wie von den Dingen selbst. Der Zweck alles perspektivischen Zeichnens ist also, dem Auge auf der Bildfläche möglichst die gleichen Bedingungen des Sehens zu verschaffen, wie sie ihm die Gegenstände im Raume wirklich bieten. Es war ein großer Schritt vorwärts in der Eroberung der sichtbaren Welt, als es den Künstlern und Theoretikern der Renaissance

(in Italien *Leonardo*, *Leon Battista Alberti*, in Deutschland *Dürer*) gelang, dieses Problem auf exakt mathematischem Wege zu lösen und an Stelle einer rein erfahrungsmäßigen Perspektive eine berechenbare zu setzen.

a) **Linienperspektive.** Wenn wir von einem festen Gesichtspunkte aus durch eine Fensterscheibe mit nur einem Auge die Dinge der Außenwelt betrachten, so sehen wir jeden Gegenstand und jeden Punkt eines Gegenstandes durch eine bestimmte Stelle des Glases. Denken wir uns nun alles durch das Fenster Wahrgenommene genau an den Stellen, wo es erscheint, und in der Form, wie es erscheint, auf die Scheibe gezeichnet, so erhalten wir auf dem Glase das perspektivische Bild (*perspicere* = hindurchsehen) der gesehenen Dinge. Diese Annahme klärt am raschesten über die Haupteigenschaften perspektivischer Bilder auf. Alles, was sich vor unseren Augen von oben nach unten und von links nach rechts erstreckt, erscheint unverstellt im perspektivischen Bilde, das Verhältnis von Höhe und Breite an einem Gegenstande bleibt dasselbe. Dagegen erleidet alles, was sich von vorn nach hinten ausdehnt, also die Tiefe der Gegenstände, mannigfache Veränderungen. Dinge, die in derselben Richtung von uns weg im Raume weit hintereinander liegen, rücken auf der Fläche (man denke immer an die Annahme einer Zeichnung auf der Fensterscheibe) eng nebeneinander. Jede Linie, die vom Auge aus in die Tiefe laufend gesehen wird, erscheint ihrer wirklichen Länge gegenüber verkürzt (*perspektivische Verkürzung*). Aber auch die Größenmaßstäbe der hintereinander im Raume liegenden Objekte erleiden eine Modifikation. Weitabliegendes erscheint kleiner als dem Auge Näherstehendes; unter in Wirklichkeit gleich großen Dingen ist das entfernteste das kleinste (*perspektivische Verkleinerung*). Drittens: im perspektivischen Bilde zeigt sich eine eigentümliche Verschiebung und Verzerrung in der Richtung der Linien, die von unserem Auge sich entfernen (*perspektivische Verzerrung*). Denken wir uns also durch das Fenster einen Würfel gesehen, dessen Frontebene der Scheibe parallel gerichtet ist, und zeichnen wir die gesehenen Linien nach, so müssen wir die oberen und unteren Kanten seiner Seitenflächen infolge der perspektivischen Verkürzung kürzer machen als die der vorderen Fläche, denen sie doch in Wirklichkeit gleich sind, wir müssen ferner auf die perspektivische Verkleinerung achten, die die senkrechten Kanten der hinteren Würfelfläche kleiner, niedriger als die — tatsächlich gleich hohen — der Frontfläche erscheinen läßt, und wir müssen die oberen und unteren Kanten der Seitenflächen schief, nach hinten sich nähernd zeichnen, also in perspektivischer Verzerrung, obwohl sie in Wirklichkeit doch horizontal und einander parallel laufen. Die perspektivische Ansicht eines Dinges ist also die scheinbar auf einer Fläche ausgebreitete und in ihr zusammengeschobene Erscheinung des Dinges für das unbewegte Auge. Eine perspektivische Zeichnung wird nur dann ein getreues Bild der

Wirklichkeit vorstellen können, wenn sich das betrachtende Auge an derselben Stelle befindet, von welcher aus die Dinge wie durch eine durchsichtige Scheibe hindurch aufgenommen worden sind. Dieser Punkt wird meistens in mäßiger Entfernung vor der Bildmitte liegen. Fällt man von ihm aus ein Lot auf die Bildfläche, so trifft es sie im sog. *Augenpunkte*. Die wagerechte Linie in der Bildebene, auf der der Augenpunkt liegt, nennt man die *Horizontlinie*.

Um eine vollkommene Vorstellung von der Lage, Gestalt und Richtung der Dinge im Raume zu erhalten, genügt es aber noch nicht, daß eine Zeichnung nicht gegen die Gesetze der Perspektive verstößt. Es müssen vielmehr dem Auge noch *positive* Hilfen gegeben, Anhaltspunkte dargeboten werden, nach denen es perspektivische Verkürzung, Verkleinerung und Verzerrung sofort in Entfernung, Größe und Gestalt der Dinge umdeuten kann. Zu solchen Mitteln gehört die Darbietung bekannter Maßstäbe, z. B. eines Menschen, Baumes usw. (vgl. *Hobbema* Abb. 126). Finden wir ein Ding von bekannter Größe sehr klein dargestellt, so schließen wir, daß es als weit entfernt von unserm Auge zu denken ist; werden ferner artgleiche Gegenstände von *ähnlicher* Größe auf verschiedene Distanzpläne des Bildes verteilt (Gebäude z. B.), so dienen uns die zunächststehenden als Maßstab für die weiter hinten befindlichen, und an der Abstufung in der Größe lesen wir den Grad der Entfernung vom Betrachter, d. h. die Bildtiefe ab. Dagegen verwirrt die Verwendung *verschieden* großer, aber artgleicher Gegenstände in verschiedenen Abständen die Raumvorstellung völlig.

Das Auge fordert zwar, wie wir sahen, ein gewisses Maß an perspektivischer Richtigkeit von der bildlichen Wiedergabe eines Dinges, es verlangt aber keineswegs eine genaue Befolgung der Gesetze der mathematischen Perspektive, im Gegenteil: manchmal machen nur gewisse *Abweichungen* von ihr die Raumillusion des Bildes möglich. Die Geltung der geometrischen Linienperspektive ist beschränkt. Eine mathematisch richtige perspektivische Zeichnung kann malerisch falsch wirken. Schon die Voraussetzungen der geometrischen Perspektive einerseits und der Bildbetrachtung andererseits sind verschieden. Auch die größte Genauigkeit der perspektivischen Darstellung vermag gewisse Grundunterschiede zwischen der körperlichen Wirklichkeit und ihrem flächenhaften Abbilde nicht zu beseitigen. Erstens zeigen die Objekte der Außenwelt unseren beiden im Raume etwas auseinanderliegenden Augen zwei verschiedene perspektivische Bilder. (Darauf beruht ja die „plastisch-räumliche“ Erscheinung der Stereoskopbilder.) Ein Gemälde aber gibt dem rechten Auge die gleiche Ansicht wie dem linken. Zweitens rechnet die Perspektive damit, daß das Auge des Bildbetrachters und der Augenpunkt sich auf gleicher Höhe einander gegenüber befinden, daß die Sehachse also eine Horizontale ist; und drittens geht sie aus von der

senkrechten Stellung der Bildfläche. Nun hängen aber in unsern Häusern und Museen viele Bilder über oder unter Augenhöhe, ohne deshalb perspektivisch falsch zu wirken, und auch ein liegendes oder vornübergeneigtes Gemälde gibt uns einen richtig wirkenden Raumeindruck. Die Erklärung dieser Tatsachen liegt darin, daß unser Auge kein mechanisch arbeitendes Organ, daß der Sehprozeß vielmehr ein Akt geistiger Natur ist.

Wäre das Sehen nicht von Vorstellungen geleitet, so müßten z. B. beim Anblick einer Säulenhalle die zunächststehenden Säulen größer als die entfernter stehenden aussehen und daher die wagerechten Linien des Gebäudes, die über die Säulenköpfe hinlaufen, als nach aufwärts gekrümmte Bogenlinien erscheinen. In Wirklichkeit sehen wir aber bewußt nur gerade Linien, der Maler wird daher auf die in der strengen Perspektive nötigen Krümmungen verzichten. Die perspektivisch genaue Abbildung einer der Bildebene parallelen Säulen- oder Menschenreihe zeigt, daß diese von der Mitte aus nach links und rechts immer dicker werden. (Der Photograph, dessen Kamera „richtig“ arbeitet, stellt daher, um solche Verzerrungen zu vermeiden, bei Gruppenaufnahmen schlanke Personen an die Flanken.) Da eine Kugel perspektivisch nur dann als Kreis erscheint, wenn ihr Mittelpunkt in der Nähe des Augenpunktes liegt, sonst aber als Ellipse, müßten eigentlich auch die Köpfe der Figuren in dem genannten Beispiele nur in der Mitte kugelförmig, dem Rande zu als elliptisch begrenzte Gebilde gezeichnet werden. Die Maler (z. B. *Leonardo* auf seinem Abendmahl Abb. 103, *Raffael* in der Schule von Athen) geben aber Köpfe und Gestalten unverzerrt wieder.

Der Künstler vermeidet ferner alle Erscheinungen der Perspektive, die den Eindruck senkrechter oder wagerechter Linien als solcher schädigen können, z. B. das Eintreten der bekannten optischen Täuschung (Zöllnersche Figur), bei der senkrechte Linien verschoben erscheinen, wenn sie von schiefergerichteten Linien geschnitten werden. Die Säulen einer Tempelfront, die abwechselnd von links unten nach rechts oben und von rechts unten nach links oben mit Girlanden umwunden sind, sehen daher einmal nach links, einmal nach rechts aus ihrer senkrechten Lage abgelenkt aus. Auch die uns aus mannigfachen Erfahrungen bekannten Größenverhältnisse der Teile des menschlichen Körpers können zum Verzicht auf perspektivische Richtigkeit nötigen, z. B. dann, wenn das bekannte Größenverhältnis bestimmter Körperteile sich umzukehren scheint bei perspektivischer Verzerrung. Gewisse photographische Aufnahmen zeigen Hände und Füße, die dem Objektiv näher waren als der Kopf, in riesenhafter Vergrößerung. Wo die folgerichtige Verwendung einer einheitlichen Perspektive zu verschobenen, unnatürlich wirkenden Raumeindrücken führen würde, kann der Künstler ein Gemälde absichtlich mit zwei Horizon-

ten und zwei Augenpunkten — einer Figurenperspektive und einer Bildraumperspektive — ausstatten. (Beispiel: *Paolo Veroneses* Hochzeit zu Kana im Louvre.) Der Verlust an berechenbarer perspektivischer, oder auch anatomischer, Richtigkeit wird in solchen Fällen aufgewogen durch die Eindruckskraft, die Stärke und den Reichtum künstlerischer Wirkungen.

**b) Beleuchtungsperspektive.** Aus der Tatsache, daß wir in der Nähe deutlicher sehen als in der Ferne, ergibt sich die Möglichkeit, im Bilde eine Tiefenwirkung hervorzubringen durch abgeschwächte Modellierung derjenigen Gegenstände, die als entfernte betrachtet werden sollen. So stuft sich die Deutlichkeit und Ausführlichkeit der Durchmodellierung mit Hilfe von Licht und Schatten von vorne: den nahen Partien, nach hinten: den zurückgelegenen Bildplänen ab. (Beispiel *Velasquez*: *Las Meniñas*, *Tiepolo* Abb. 120, *Mantegna* Abb. 99.) Wir beobachten ferner in der Natur eine Abnahme der Beleuchtungsstärke eines Gegenstandes im Maße seiner Entfernung von der Lichtquelle. Demnach beurteilen wir auch auf der Bildfläche stark belichtete Dinge als nahe, minder helle als entferntere. (Beispiele besonders in der holländischen Malerei, bei *Dou*, *Rembrandt* u. a.)

**c) Farbenperspektive.** Farben können zur Klärung der Raumverhältnisse im Bilde auf zweierlei Weise verwendet werden. Erstens durch Berücksichtigung der vor- und zurücktretenden Kraft der Farben, zweitens auf Grund der sogenannten Licht- oder Farbenperspektive.

Manche Farben, wie Rot und Gelb, drängen vor, andere (Blau, Braun) treten zurück. Ein in verschiedenen Farben gemusterter Bodenbelag z. B. kann den für das Betreten sehr unangenehmen Eindruck abwechselnd erhöhter und vertiefter Stellen machen. Man bezeichnet allgemein die vortreibenden Farben als „positive“, zurücktretende als „negative“ Farben. Mit Hilfe der Tiefenbedeutung der Farben kann der Maler sein Bild räumlich gliedern, z. B. Hintergrundfiguren deutlich von Vordergrundfiguren unterscheiden. Er wird etwa für die Gewandfarben der ersten die neutralen, für die koloristische Erscheinung der zweiten die positiven Farben wählen.

Eine zweite Möglichkeit, die Farbe als Raumwert im Bilde zu verwenden, liegt in der sogenannten *Licht-* oder *Luftperspektive*. Diese Bezeichnung ist nicht ganz richtig gewählt, da weder Luft noch Licht als solche sichtbar und deshalb auch nicht unmittelbar darstellbar sind. Gesehen werden nur die trübenden Ruß- und Staubteilchen in der Luft. Je nach der Stärke der Schicht erscheinen sie blauer oder grauer. Da sich diese trübenden Medien zwischen unser Auge und die Dinge legen, beeinflussen sie deren Eigenfarbe: ferne Gegenstände sehen bläulicher aus als nahe, und sie tun dies um so mehr, je trüber die Luft und je weiter sie von unserm Auge entfernt sind (z. B. das Blau ferner Berge). Auf Grund dieser Erfahrung schließen

wir umgekehrt aus der verschiedenen Erscheinungsfarbe der Dinge auf ihre Entfernung von uns: im Bilde werden also die nach Blau und Grau hin abgestuften Eigenfarben als Anweisungen auf eine Raumabstufung von vorn nach hinten betrachtet. Als Maß für die Abänderung der Farben bei verschiedener Entfernung der Gegenstände kann irgendein Ding von bekannter Eigenfarbe oder es können Objekte gleicher Färbung in verschiedenen Distanzplänen des Bildes dienen. In der verfeinerten Beobachtung der Gesetzmäßigkeit zwischen Entfernung und Eigenfarbe und in der Wiedergabe der Farbenperspektive beruht eine der Hauptleistungen der modernen Malerei.

3. **Proportionen.** Zu den Aufgaben malerischer bzw. zeichnerischer Formengebung gehört auch die Darstellung von flächenhaften und räumlichen Gebilden, vor allem des menschlichen Körpers, nach dem Verhältnis ihrer Teile. Praktisch lassen sich die *Proportionen* feststellen an der Abweichung bestimmter Punkte von zwei feststehenden Linien: von der Wagerechten und der Senkrechten und durch stetes Vergleichen der Teile untereinander auf ihre Größenverhältnisse und gegenseitige Lage hin. Da in der Wirklichkeit der Eindruck von Größe oder Kleinheit eines Gegenstandes, von Breite und Höhe, Schlankheit und Plumpheit weniger von seinen absoluten räumlichen Maßen abhängt, als von dem anschaulichen Verhältnis, in dem seine Teile zueinander und er selbst als Ganzes zu anderen Ganzen steht, so ist die Wiedergabe dieser *Verhältnismerte* eine Vorbedingung der charakteristischen Wirkung des gemalten oder gezeichneten Gegenstandes.

Vor allem aber vermag der bildende Künstler durch die gesetzmäßige Proportionalität der Erscheinungen die Grenzen seiner Ausdrucksmittel zu erweitern. Die Größe eines Gebirgszuges läßt sich erschließen aus den richtigen Proportionen der Häuser und kleineren Berge im Verhältnis zu den großen; die Riesengröße Goliaths messen wir an den uns vertrauten Maßen Davids, und umgekehrt gewinnen wir erst den Eindruck des Kleinen, wenn wir es schätzen können an einem bekannten Großen. (Vgl. auf *Claude Lorrains* Gemälde Abb. 128 das Verhältnis der Figuren zu den Palästen oder den Größeneindruck des Kreuzes auf dem Fresko *Pieros della Francesca* Abb. 98.) Wir sahen, daß die Architektur bewußt mit diesem psychologischen Wirkungsgesetz rechnet; noch mehr tut es die Malerei, die ja schon aus rein äußerlichen Gründen die absoluten Größenverhältnisse ihrer Naturvorbilder (die Lebensgröße) nur in den seltensten Fällen beibehalten und doch in uns Vorstellungen von ganz bestimmten Größenverhältnissen erwecken kann, wenn sie innerhalb des von ihr gewählten Bildformates die relativen Größenabstufungen wirklichkeitsgemäß wiedergibt.

Nun stößt aber die richtige Proportionierung auf die Schwierigkeit, daß unser Auge im Schätzen von Maßverhältnissen unsicher ist und erst durch Übung zu genauerem Sehen erzogen werden muß. Das Auge erkennt nur



die Maßverhältnisse der allereinfachsten und gewohntesten Formen mit annähernder Sicherheit wieder, ist aber auch dabei mannigfachen Fehlschlüssen unterworfen. So scheint ein und dasselbe Maß in senkrechter Richtung größer als in wagerechter Richtung zu sein. Bei einer halbierten Senkrechten beurteilen wir die obere Teilstrecke als länger, die untere als kürzer; wenn man ein Quadrat zeichnen soll, macht man unwillkürlich die senkrechten Seiten zu hoch, zeichnet also ein stehendes Rechteck. Diese „optischen Täuschungen“ beruhen auf der Lage und Funktion der Bewegungsmuskeln des Auges. Mit solchen Irrtümern muß also der Zeichner rechnen und — ebenso wie wir es bei der Linienperspektive gesehen — auf Kosten der mathematischen Korrektheit die Forderungen des Auges befriedigen. Es kommt nicht darauf an, daß die Größenverhältnisse im Bilde richtig *sind*, sondern daß sie richtig *wirken*.

Damit dies aber der Fall sei, müssen dem Auge gewisse Anhaltspunkte zur Ablesung der Proportionen gegeben werden. So kann der Künstler die Auffassung ungewohnterer Größenverhältnisse dadurch erleichtern, daß er die Gesamtfigur, die es einzuschätzen gilt, teilt (vgl. die Wand im Fresko *Castagnos* Abb. 102). An der Hand der Teilverhältnisse lassen sich die Maße des Ganzen leichter erkennen. Ferner kann die ungewohnte Proportion durch eine bekannte ersetzt, oder eine solche in der Nähe dem Auge zum Vergleich geboten werden. So ist z. B. ein leeres Rechteck nach dem Verhältnis seiner Seitenlängen schwerer zu bestimmen als ein ornamental gefülltes, der menschliche Körper zeigt dem Zeichner die feinere Proportionierung seiner Teile erst, wenn er ihn nach der schon von *Leonardo* geübten Methode mit einem Quadratnetz überzieht. Die Proportionen einer Säule werden sofort erkannt, wenn ein stehender Mensch daneben sichtbar ist. Deshalb dient die Staffage auf Architektur- und Landschaftsbildern nicht nur ihrer räumlichen Gliederung, sondern sie ist auch ein bekannter Maßstab, um einen Anhalt zu haben für die Auffassung der ungewohnteren Größenverhältnisse von Bäumen, Pfeilern usw. Richtige Proportionen, die mit Leichtigkeit verstanden werden sollen, dürfen natürlich nicht an Objekten dargeboten werden, die im Bilde perspektivische Verkürzungen erleiden, weil mit diesen sich für das Auge alle Maßverhältnisse verschieben. (Vgl. *Poussin* Abb. 127, *Claude Lorrain* Abb. 128, *Guardi* Abb. 124, *Puvis de Chavannes* Abb. 144, *Mantegna* Abb. 99.)

Unter der Proportionalität des Kunstwerkes verstand die Antike eine Harmonie aller Verhältnisse, die sich mit scheinbarer Notwendigkeit ergibt. Aus diesem Gedanken leiteten *Leonardo* und *Leon Battista Alberti* ihre exakt begründeten praktischen Forderungen her. Sie erweiterten das malerische Naturstudium durch Ausbildung genauer Meßmethoden. Deren Anwendung erzog die Künstler zu gesteigerter Aufmerksamkeit in der

Beobachtung und zu größerer Genauigkeit in der Wiedergabe. Aus den Meßversuchen an Werken der Antike und am lebenden Modell ergab sich die weitere Frage nach der gesetzmäßigen Proportionalität *schöner* räumlicher und flächenhafter Dinge. Ein Hauptziel dieser auf Mathematik gegründeten Kunst der Renaissance wird — soweit sie Malerei ist — das Schema der menschlichen Idealgestalt, der Kanon der Normalproportionen, nach dem sich Idealfiguren konstruieren lassen. *Dürer*, dem alles Meßbare im Mittelpunkte seiner künstlerisch-wissenschaftlichen Interessen stand, ergriff diese Bemühungen der Italiener mit leidenschaftlicher Gründlichkeit. Auch sein Naturstudium belebte sich in der Übung, verschiedene Meßmethoden anzuwenden. Die Idealproportionen konnte aber *Dürer* ebensowenig finden wie seine italienischen Lehrer, da es in Wirklichkeit solche nicht gibt. Die Natur kennt keine feststehenden Maßverhältnisse in der organischen Welt. Auch die Proportion des „goldenen Schnittes“ ist nicht — wie man geglaubt hat — ein Natur und Kunst beherrschendes morphologisches Grundgesetz. Es wandeln sich auch die sichtbaren Proportionen, worauf schon hingewiesen wurde, nach Maßgabe der Umgebung. Und schließlich: die Größenverhältnisse der Körperteile behaupten sich für das Auge nicht, da sie sich bei jeder Bewegung perspektivisch verkürzen. Für den modernen Künstler spielen die Proportionen im Sinne der Renaissance keine Rolle mehr. Er ist sich der Grenzen und der Kraft dieses Wirkungsmittels bewußt, dessen Beherrschung für ihn eine Sache der Augenschulung und nicht der mathematischen Messung ist.

4. *Mimik und Physiognomik.* Dienen Perspektive und Proportionskunde der malerischen Gestaltung von räumlich-körperhaften Erscheinungen, so spielen *Mimik und Physiognomik* überall da unter den Darstellungsaufgaben der bildenden Kunst eine Rolle, wo es gilt, seelische Vorgänge wiederzugeben. Ebenso unmittelbar, wie wir aus der Perspektive die Raumvorstellung gewinnen, lesen wir die Seelenhaftigkeit aus der Physiognomik und Mimik ab. Wenn uns auch durch Erfahrung und Gewöhnung die Haltungen und Bewegungen des Körpers vorübergehende Gemütszustände widerzuspiegeln scheinen, so bewahrt doch einzig die Bildsamkeit der Gesichtsteile die sichtbaren Spuren typischer seelischer Erregungen auch noch nach deren Ablauf. Daher ist die Kenntnis der Mimik und Physiognomik im Bereich des *Antlitzes* für den bildenden Künstler — vor allem für den Bildnismaler, aber nicht nur für ihn — von hoher Bedeutung. Der Maler wird sich dabei verlassen auf die Beobachtungsgabe seines geschulten Auges, auf eine rein anschauliche Analyse des Gesichtes; wir dagegen müssen versuchen, die Gesamtheit der mimischen und physiognomischen Erscheinungen begrifflich zu zergliedern.

*Leonardo* suchte sich mit wissenschaftlicher Genauigkeit auch über die Welt der mimischen und physiognomischen Phänomene klar zu werden. In seinen Zeichnungen gibt er Ausdrucksskalen von Gemütsbewegungen in den Veränderungen des Mienenspiels. (Vgl. auch *Leonardo* Abb. 103.) An einfachen Leuten beobachtete er die Widerspiegelung seelischer Vorgänge im Gesichtsausdruck, indem er sie in verschiedene Stimmungen versetzte. *Rembrandt* bemühte sich auf anderen Wegen, dem Geheimnis des Sichtbarwerdens von Gemütsbewegungen nahezukommen. Im Spiegel studierte er das Mienenspiel mannigfacher Affekte an seinem eigenen Gesicht. Eine Reihe der frühen gemalten und radierten Selbstbildnisse zeugt von seinem leidenschaftlichen Streben, die Darstellung typischer seelischer Vorgänge zu beherrschen.

Unter *mimischen* Elementen versteht man im allgemeinen die wechselnden (Mienenspiel), unter *physiognomischen* Elementen die bleibenden (Gesichtszüge) Ausdrucksformen des Gesichtes. Es fragt sich nun, welchen Gruppen seelischer und sinnlicher Erlebnisse lassen sich die ersten, welchen sich die zweiten zuordnen?

Die normalen *mimischen* Erscheinungen umfassen unhemmbare und hemmbare Bewegungen. Die ersten treten auf bei Erregung und Anspannung des gesamten Nervensystems und erstrecken sich meistens über den ganzen Körper, beeinflussen Atmung und Blutkreislauf. Die Mimik bei Schreck und Wut, das Erröten und Erbleichen und ähnliche krampfartige Zustände, die von unserm Willen unabhängig sind, gehören hierher. Die hemmbaren normalen mimischen Bewegungen beschränken sich dagegen zumeist auf den Schauplatz des Gesichtes und treten auf im Anschluß an die verschiedenen Sinnestätigkeiten, sie umfassen also die Ausdrucksbewegungen bei Hunger und Durst, starkem Lichtreiz, heftigen Gehörs- und Geschmackseindrücken usw. (S. die Mimik bei *Grünwald*, Titelbild und auf den Abendmahlsbildern *Leonardos* und *Castagnos*, Abb. 103, 102.) Von der Gruppe normal-mimischer Erscheinungen unterscheidet sich die der *pantomimischen* dadurch, daß sie sozialen Ursprungs sind und zu einer bewußten Gebärdensprache ausgebildet werden können (z. B. Taubstummensprache). Krankhaften Ursprungs sind schließlich die pathologischen (*pathognomischen*) Erscheinungen: der Gesichtsausdruck bei Geisteskranken.

Die bleibenden *physiognomischen* Erscheinungen des Gesichtes lassen sich in zwei Gruppen einteilen, von denen die erste die *feststehenden*, angeborenen und vererbbaaren Merkmale umfaßt, die zweite *festgewordene*, erworbene Ausdrucksformen enthält. Ins Leben mitgebracht werden z. B. die physiognomischen Elemente, die auf den Formen des festen Knochengerüsts des Gesichtes und des Schädels beruhen. Eine Anzahl der Rassenmerkmale, charakteristische Familienzüge, Degenerationsmerkmale u. a. m.

gehören hierher. Die feststehende Physiognomik begreift u. a. in sich die Asymmetrien des Gesichtes, seine eigentümlichen Massenproportionen und entscheidenden Linien. Die festgewordenen physiognomischen Erscheinungen sind entstanden dadurch, daß die typische Mimik des Antlitzes die weichen Schädel- und Gesichtsteile allmählich umprägt. Sie stellen also fixierte regelmäßige Bewegungen des Gesichtes dar. Solche festgewordene Physiognomik meint man, wenn man davon spricht, daß das Leben, z. B. ein der geistigen Arbeit gewidmetes, den Kopf umbildet und physiognomisch ausarbeitet. Sie gehören auch zu dem wichtigsten Material für die charakterisierende Tätigkeit des Bildniskünstlers, weil sie eben das in allen seelischen Erlebnissen sich Gleichbleibende: den „Charakter“ des Menschen, sichtbar werden lassen. (Vgl. die Bildnisse, Abb. 133, 134, 138.)

## II. Farbengebung.

1. **Malgrund und Grundierung.** Die Beschaffenheit und Farbe des *Malgrundes* beeinflusst die Technik, die künstlerische Wirkung und die Dauer eines Gemäldes. Daher ist es nicht unwesentlich, welches Material ein Künstler als Malgrund benutzt. Der gebräuchlichste Malgrund war früher das *Holz*, von dem man in verschiedenen Ländern verschiedene Arten — die haltbarsten und am häufigsten vorkommenden — verwandte. Seit 1530 etwa ist die auf Rahmen gespannte *Leinwand* als Malgrund in die künstlerische Praxis eingeführt worden; heute ist sie das übliche Material. Auch mit Pergament oder mit Leinwand überzogene Holztafeln sind zeitweilig — z. B. im Mittelalter — verwendet worden. Neben den Hölzern hat das *Metall*, besonders Kupfer, das gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Gebrauch kam, als Malgrund eine Rolle gespielt. Malgründe aus Holz oder Metall haben vor denen aus Leinwand den Vorzug, daß sie den für Ölbilder schädlichen Luftzutritt von hinten verhindern. Seltener Materialien für Malgründe sind die *Steinarten*, von denen der Schiefer manchmal benutzt wird; Miniaturen sind vorzugsweise auf *Elfenbein* und *Horn* gemalt worden. Das 19. Jahrhundert hat als neue Malgründe die *Pappe*, das auf Holz oder Leinwand geklebte *Papier* und das *Aluminium* eingeführt. Bei Papiergründen muß man aber ihrer Dauerhaftigkeit gegenüber den Einflüssen des Sauerstoffes der Luft gewiß sein. Holzschliffpapiere werden gelb und brüchig, während Pflanzenfaserpapiere sich halten. Auch eine Widerstandsfähigkeit in mechanischer Hinsicht, nämlich gegen Zug und Druck, ist von einem guten Malgrunde aus Papier zu verlangen.

Jeder Malgrund wird erst durch Auftragen der *Grundierung* fähig, die Unterlage für ein Gemälde abzugeben. Denn die Aufgaben der Grundierung sind im wesentlichen: die Ungleichheiten des Grundes auszugleichen, das

Aufsaugen der Farbenbindemittel zu verhindern und manchmal als farbige durchscheinende Unterschicht bei der koloristischen Bildwirkung mitzusprechen. Im Mittelalter und in neuerer Zeit bis zum 16. Jahrhundert waren weiße abgeschliffene Gips- oder Kreidegründe üblich. Sie hatten den Vorzug, eine glatte Fläche zu geben, den Holzgrund gegen das Aufsaugen der Bindemittel zu schützen und ihrer starken Lichtreflexion wegen durch den dünnen Farbenüberzug hindurchzuwirken. Dank der Helligkeit der Grundierung ließ sich der Umfang der Lichtskala, über die der Künstler in seinen Farben verfügte, erweitern. Vom 16. Jahrhundert an bediente man sich farbiger Grundierungen, von denen besonders die mit roter Erdfarbe hergestellten (Bolusgrund) beliebt waren. Man benutzte eine rote Grundierung zur Erwärmung der Schattentöne (*Tizian*), grüne als Grund für die Fleischfarbe, perlgraue zur Untermalung von Wolken, Steinen usw. (*Rubens*). Die Hellmalerei, z. B. die Technik *Tiepolos*, hielt aber an den weißen Kalkgründen fest.

Während die Ölmalerei gewöhnlich einen glatten Malgrund wählt, muß der Malgrund bei Zeichnungen und beim Pastell rau sein, um den Bleistift oder den Pastellstift angreifen, ihnen Farbmasse entnehmen zu können. Und zwar wird er um so rauher sein müssen, je grobkörniger die Zeichenmaterialien sind (Kohle und Kreide), und um so glatter, je feiner das Material ist (Bleistift).

**2. Bindemittel.** Die Unterschiede der malerischen Verfahren beruhen weniger in der Natur der Farbstoffe, als vielmehr in der Beschaffenheit ihrer *Bindemittel*. Die Aufgabe eines Bindemittels ist es, die Farbpigmente untereinander und auf dem Malgrunde festzuhalten. Von der Natur der Bindemittel hängt daher zum größten Teil der Farbauftrag, die koloristische Wirkung und die chemische Dauerhaftigkeit eines Bildes ab. Es gibt nun freilich auch künstlerische Techniken, die ohne Bindemittel auskommen, so z. B. die Bleistiftzeichnung. Bei ihr bleiben die feinen Graphitkörnchen in den Unebenheiten des rauhen Grundes liegen, wo sie lediglich durch ein aus Klebstoffen bestehendes und nachträglich aufgetragenes Fixiermittel festgehalten werden. Auch das Pastell kennt keine Bindemittel. Pastellbilder bewahren daher die Frische ihrer farbigen Erscheinung, während Ölbilder infolge der chemischen Veränderungen ihres Bindemittels im Laufe der Zeit ihr Aussehen ändern.

**3. Farbenmaterial.** Von den Farbenmaterialien verlangt der Künstler zweierlei: einmal eine möglichst große optische Ausgiebigkeit, die in der Leuchtkraft, der Reinheit und Lichtstärke des Materials besteht, zweitens eine möglichst große chemische Dauerhaftigkeit. Da sich beide Forderungen teilweise widersprechen, kann es sich in Wirklichkeit nur darum handeln, in

der Maltechnik jeweils einen möglichst günstigen Kompromiß zwischen ihnen zu schließen.

Wenn wir von Lichtstärke und Leuchtkraft des Farbenmaterials sprechen, so ist zu bedenken, daß alle Flächen eines Bildes zwei Arten Licht geben: *Oberflächenlicht* und *Tiefenlicht*. Das von den Oberflächen der Farbteilchen zurückgeworfene Licht ist farblos, während das von den Farbstoffen gebrochene Licht als gefärbtes Tiefenlicht zurückgeworfen wird. Die Leuchtkraft eines Bildes wird um so stärker sein, je mehr das Tiefenlicht das Oberflächenlicht überwiegt. Die Fähigkeit eines Farbstoffes, farbiges Tiefenlicht in das Auge des Betrachters gelangen zu lassen, wächst aber mit der Feinheit der Verteilung des Farbstoffes.

a) **Pastell.** Das Material des Pastells besteht aus Schlemmkreide, die mit Farbstoffen und einem wässrigen Bindemittel zu einem Teig (*pasta*) gemengt wird, aus dem sich die Pastellstifte formen lassen. Diese sind weich, damit man die Farbschichten deckend übereinanderlegen kann. Wären sie hart, so würde es nicht möglich sein, über eine erste Farbschicht eine zweite zu setzen, ohne die erste wegzureiben. In dieser Weichheit des Materials liegt einer seiner Nachteile: nämlich die Empfindlichkeit der Pastellbilder gegen mechanische Verletzungen, wie z. B. starke Erschütterung, Reibung usw. Die Vorzüge des Pastells bestehen in den Freiheiten, die es dem Künstler gewährt. Der Pastellmaler kann stets in einem Bilde während der Arbeit ändern. Er kann Teile des Farbauftrags entfernen, andere zudecken, und er ist in der Lage, jederzeit aufzuhören und jederzeit wieder anzufangen, da die Pastellfarben ihr Aussehen nicht ändern. Infolge der Möglichkeit, feinste Farbschichten übereinanderzulegen und mit dem Finger oder dem Wischer (*estompe*) zu verreiben, lassen sich Übergänge zartester Art zwischen zwei Farben leicht erzielen. Aber hier berühren wir eine Ausdrucksgrenze der Pastellfarben. Da sie ein deckendes (*pastoses*) Material sind, geben sie keine durchsichtigen (*lasierenden*) Farbschichten. Ein Mitwirken der Grundierungsfarben ist also im Pastellbild ausgeschlossen. — Der optische Charakter der Pastellfarben ist vorwiegend lichtstark, aber etwas blaß; die Pastellmalerei wurde daher eine Lieblingstechnik der Rokokozeit, deren Geschmack ungesättigte helle Farben bevorzugte. (Pastellkünstler des 18. Jahrhunderts: *Rosalba Carriera*, *Jean Etienne Liotard* und *Raphael Mengs*. Im 19. Jahrhundert hat *Lenbach* durch sparsame Benutzung von Pastellfarben in Porträtzeichnungen eine sehr persönliche Technik ausgebildet.)

b) **Aquarell und Guasch.** Beide Techniken benutzen das Wasser zum Anreiben und zum Auftragen ihrer Farbstoffe. Sie unterscheiden sich hauptsächlich dadurch, daß das Aquarell sich der Lasurfarben, die Guaschmalerei sich der Deckfarben bedient. Das Bindemittel des Aquarells ist

Gummi, dessen leichte Löslichkeit es unmöglich macht, über eine noch nasse Aquarellfarbe eine neue Farbschicht zu legen. Einen weiteren Nachteil bildet die Schwierigkeit, ausgedehntere dünne Farbschichten gleichmäßig herzustellen, ferner die Empfindlichkeit des Aquarells gegen chemische Veränderungen der Farbstoffe. Sein Wert ist wohl in der verhältnismäßig leichten Handhabung des Materials und in dem optischen Eindruck zu suchen, der auf dem Durchwirken des farbigen Grundes durch einen dünnen und transparenten Farbenüberzug beruht. Die Guaschmalerei ist in manchen Eigentümlichkeiten dem Pastell verwandt. Ihre Hauptwirkung, aber auch ihre Hauptgefahr liegt in den dicken Farbschichten; denn die Farbstoffe bilden mit den Bindemitteln nach dem Auftrocknen einen festen Farbkörper, der empfindlich ist gegen Temperaturwechsel, besonders gegen Feuchtigkeit, die zum Springen und Abblättern der Farbschichten führen kann. Dieser Gefahr läßt sich dadurch vorbeugen, daß ein rauher Papiergrund verwendet wird, der mit seinen Fasern die Farbstoffe festhält. (Unter den großen Malern hat sich *Menzel* mit Vorliebe der Guaschtechnik bedient.)

c) **Fresko.** Das eigentliche Fresko (seit Ende des 14. Jahrhunderts) ist ein aus Wasserfarben, die meistens mit Kalk gebunden werden, bestehendes Material, mit dem man auf dem *frischen* (fresco) Kalkbewurf einer Wand arbeitet. Die begonnene Malerei muß vollendet werden, solange der Mauerkalk noch feucht ist, also am gleichen Tage. Somit schreitet die Arbeit stückweise vor. Sind Änderungen nötig, so muß die betreffende Stelle der Putzschicht ausgekratzt und eine neue Kalklage aufgetragen werden. Die Freskotechnik verlangt ein sehr sicheres und rasches Arbeiten und erzwingt schon dadurch eine eigentümliche Auffassungs- und Darstellungsweise, die von allen Einzelheiten absehen und sich auf die Betonung der großen Züge beschränken muß.

Um nachträgliche Korrekturen möglichst zu vermeiden, entwerfen die meisten Freskomaler das Bild nicht unmittelbar auf die Wand, sondern benutzen Kohlezeichnungen in Originalgröße auf Papier, sog. *Kartons* (z. B. *Raffaels* Karton zur Schule von Athen in der Biblioteca Ambrosiana in Mailand). Nach den Kartons fertigt man Bausen an und durchsticht die Umrisse der Zeichnung mit Nadeln. Drückt man eine derartig vorbereitete Bause auf den Kalkbewurf und pudert die Nadelstiche mit Kohlenstaub ein, so überträgt sich die Zeichnung auf die Wand. Die Umrisse können auch mit einem Eisen nachgezogen und als leichte Rillen der weichen Putzschicht eingeprägt werden.

Da beim Fresko Malgrund und Bindemittel aus dem gleichen Stoffe (Kalk) bestehen, fällt *eine* Ursache für das Abblättern der Farbe weg. Dafür besteht aber die Gefahr, daß gelöste Stoffe allmählich an der Oberfläche auskristallisieren. Der als Bindemittel verwendete Kalk hat die chemische Wir-

kung, die Oxydationsfähigkeit der nichtmineralischen Farbstoffe zu steigern; er zerlegt ferner manche salzartigen Verbindungen. Darin ist die begrenzte Dauer der Freskomalerei begründet. Die Folge der chemischen Reaktionsfähigkeit des Kalkes ist für den Freskomaler eine bedeutende Einschränkung seiner Palette: er kann eigentlich nur die Ocker- und Erdfarben gebrauchen. Der Künstler muß ferner mit dem verschiedenen optischen Charakter eines Freskobildes vor und nach seinem Auftrocknen rechnen: das Fresko hellt beim Trocknen sehr stark auf. Nur die Erfahrung kann die Nachteile des fast ganz unberechenbaren Auftrocknens beseitigen. Der Kreis des Darstellbaren ist also infolge der begrenzten Palette, der Unmöglichkeit einer Feinarbeit und der erschwerten Korrekturen beschränkter als bei anderen Techniken. Die Freskotechnik fand ihren Höhepunkt in der italienischen Wandmalerei, von der Gotik bis zum Barock. (Beispiele: *Giotto*, Abb. 94, *Piero della Francesca*, Abb. 98, *Michelangelo*, Abb. 104, *Tiepolo*, Abb. 120, *Marées*, Abb. 143, *Puvvis de Chavannes*, Abb. 144.)

d) **Antike Wachsmalerei.** Im Gegensatz zur Wandmalerei der neueren Zeit sind die Wandgemälde, die uns aus der Antike erhalten geblieben sind (z. B. in Pompeji), keine reinen Freskomalereien. Über die Technik dieser Bilder herrscht noch Unklarheit. Wahrscheinlich wurde auf die glatte Stuckwand beim oder nach dem Farbauftrag eine Art Wachsseife gestrichen und mit eisernen Glutpfannen eingeschmolzen und geglättet. Auch die antike Tafelmalerei, von der wir Beispiele in den Porträts aus Fayûm in Oberägypten besitzen, war eine sogenannte enkaustische Wachsmalerei. Mit Hilfe heißer Bronze-Instrumente wurden, soviel wir wissen, die Wachsfarben aufgetragen und miteinander verschmolzen. Die Wirkung dieser Technik ist ein samtiger tiefer Glanz der Farboberfläche.

e) **Ölfarbe.** Die Ölmalerei ist seit dem 15. Jahrhundert die verbreitetste malerische Technik, denn sie besitzt mannigfache Vorzüge. Beide Arten des Farbauftrages: deckender und lasierender, lassen sich neben- und übereinander anwenden. Weiche Übergänge zwischen den einzelnen Farbentönen sind möglich, und vor allen Dingen ändert sich das Aussehen der Farben nicht während der künstlerischen Arbeit. Die koloristische Wirkung des Ölbildes läßt sich aber auch nicht auf unbegrenzte Zeit berechnen, da sich das als Bindemittel verwendete Öl im Laufe der Jahrzehnte und Jahrhunderte chemisch verändert. Das hauptsächlich verwendete Lein-, Nuß- oder Mohnöl wird durch Aufnahme von Sauerstoff aus der Luft fest. Die Verwendung der Ölfarbe leistet zwar Gewähr für eine mechanische Dauerhaftigkeit des Bildes — Ölbilder lassen sich abwaschen und sind infolge ihrer festen Oberfläche auch gegen Druck und Reibung verhältnismäßig unempfindlich —, aber sie zieht eine Reihe von Veränderungen im optischen Charakter des Bildes nach sich. Durch fortwährende Aufnahme von Sauerstoff aus der Luft wird das Öl



immer bräunlicher, folglich dunkelt das Bild nach. Da aber gleichzeitig das festwerdende Öl an Volumen verliert, kann es zu Sprüngen und Rissen in der Farboberfläche des Bildes kommen, eine Gefahr, der sich teilweise vorbeugen läßt, wenn man den Luftzutritt verhindert. Durch die Verwendung von Holz oder Metall als Malgrund kann, wie erwähnt wurde, das Bild von hinten, durch Firnissen und durch Bedecken mit einer Glasscheibe kann es von vorn geschützt werden. Dem Nachdunkeln des Ölbildes ist auch dadurch zu begegnen, daß man auf eine ölaufsaugende Leinwand malt und den durch das aufgesaugte Öl entstehenden Nachteil: das Blind- und Stumpfwerden des Bildes, beseitigt, indem man die Zwischenräume der Farbkörperchen mit Harzen (Firniss) ausfüllt. Der Maler sagt: durch Firnissen läßt sich ein „eingeschlagenes Bild wieder herausholen“. Gegen die Sprung- und Schollenbildung in den Farbschichten schützt eigentlich nur eine dünne Malerei, da bei dickem Farbeauftrag die verschiedenen Schichten verschieden rasch austrocknen und dadurch Zerrungen und Spannungen in der Farbenmasse herbeiführen. Die Verfeinerung der schon im Mittelalter für ornamentale Zwecke gebräuchlichen Malerei mit Ölfarben für künstlerische Aufgaben danken wir den Brüdern *van Eyck*. Im 16. Jahrhundert wurde die Technik in Italien mannigfach umgebildet und vervollkommenet.

**f) Tempera.** Unter dem Begriff Tempera („temperare“ war der mittelalterliche Ausdruck für das Mischen der Farben mit Bindemitteln) faßt man eine Reihe verschiedener Techniken zusammen, die, älter als die Ölmalerei, die Eigenschaft gemeinsam haben, daß ihre Bindemittel sich beliebig mit Wasser verdünnen lassen, aber nach dem Auftrocknen unlöslich in Wasser sind. Ein Temperabild duldet also Übermalungen. Den Hauptbestandteil der Bindemittel bildete das Eigelb, in Italien mit einem Zusatz von Feigenmilch, im Norden von Honig. Der Nachteil der Temperatechnik besteht darin, daß die sehr schnell trocknenden Farben vor Beginn der Arbeit einzeln zubereitet, auf der Bildtafel durch Stricheln ineinander übergeführt und in sehr feinen Lagen aufgetragen werden müssen. Ihr Vorzug liegt in der Leuchtkraft des Kolorits, die teils von dem durchscheinenden Kreidegrunde herrührt, teils von dem aus Harz und Leinöl bestehenden Firnis. Auch trocknet der ganze Farbkörper gleichmäßig auf, so daß Temperabilder nicht reißen. In Italien war die Temperamalerei bis zum Ende des 15. Jahrhunderts in Gebrauch. Von Künstlern der Gegenwart hat *Arnold Böcklin* dieser Technik sich mit Vorliebe zugewendet.

#### 4. Farbauftrag.

a) **Quantität.** Die quantitativen Verhältnisse des *Farbauftrags* sind in praktischer und in ästhetischer Hinsicht von Wichtigkeit. Man muß dabei unterscheiden, ob man unter Quantität der Farbe die Menge der überhaupt aufgewendeten Farbe versteht, also die mehr oder weniger große *Dicke* der Farbschicht, oder nur die Ausdehnung eines Farbtones auf der Bildfläche, d. h. seine *fleckenhafte* bzw. *flächenhafte* Erscheinung. Die pastose Malerei, wie sie besonders in der neueren Zeit beliebt ist, hat zwar den praktischen Nachteil, chemischen Veränderungen besonders zugänglich zu sein, dafür bietet sie aber den künstlerischen Vorzug, gut zu decken und infolge der Glanzlichter auf der Oberfläche jedes Farbhügels eine Reihe besonderer malerischer Wirkungen möglich zu machen. Auch bringt die absolute Menge an aufgetragener Farbe von sich aus den Eindruck einer gewissen Kraft der Farbensprache mit sich. Dagegen liegt der praktische Wert der dünnen Malerei darin, daß sie die Dauerhaftigkeit des Bildes mehr sichert, und ihr künstlerischer Vorzug in der Fähigkeit, die Farbe des Grundes durchscheinen zu lassen. Es kann sich freilich mit einem allzu geringen Maß an Farbe auch der Eindruck einer gewissen koloristischen Schwäche verbinden.

Auch bei der Ausdehnung eines einzelnen Farbtones auf der Bildfläche lassen sich Vorzüge und Nachteile gegeneinander abwägen. Der *fleckenhafte* Farbauftrag, der also nur punkartige Farbkörper nebeneinander setzt (*Pointillismus*), hat zwar eine einheitliche koloristische Gesamtwirkung zur Folge, läßt aber den einzelnen Farbton, eben seiner Kleinheit wegen, sich verlieren in dem Zusammenwirken aller Farbteilchen. Nicht ein Farbton als solcher, sondern die Art der gegenseitigen Beziehungen *aller* Farben zueinander bildet bei dieser Technik die koloristische Absicht. Der *flächenhafte* Farbauftrag hat von vornherein für sich, daß die Schönheit einer Einzelfarbe und die harmonische Zusammenstellung mehrerer verschiedenfarbiger Flächen zur Geltung kommen. Oft wird eine harte Farbkombination dadurch erträglich, daß man das Quantitative etwas ändert. Dem steht freilich eine Schwierigkeit gegenüber: in der Natur begegnen uns nur selten einheitliche größere Farbflächen.

b) **Qualität.** Jeder *Farbton* kann in zweifacher Hinsicht geändert werden. Erstens kann man ihn immer heller oder immer dunkler machen, ohne daß er aufhört, seinen besonderen Charakter zu behalten. Ein helleres Grün und ein dunkleres Grün gehören beide dem Farbton Grün an. Die Unterschiede zwischen ihnen sind also nur solche der *Helligkeit*. Zweitens: man kann einer Farbe immer mehr farbigen Gehalt entziehen, bis sie bei gleichbleibender Helligkeit allmählich grau wird, oder man kann einem Farbton, ohne seine Helligkeit zu ändern, allmählich mehr Pigmente desselben Tones zuführen. Es kann also ein Rosa und ein Rot von gleicher Helligkeit

geben, aber diese beiden Rotabstufungen unterscheiden sich hinsichtlich ihrer *Sättigung* an Farbe.

Einen weiteren qualitativen Unterschied zwischen Farben bezeichnet man mit dem Namen der *kalten* und *warmen* Farben. Der Maler versteht unter kalten Farben solche, die vorwiegend dem Blau und dem Grün zuneigen, unter warmen Farben dagegen die dem Rot und dem Gelb nahestehenden Farbentöne. Die warmen Farben erregen das Auge physiologisch stärker als die kalten. Es ist nun aber eine allgemeine Tatsache unseres Seelenlebens, daß die stärksten Sinnesreize sich in den Vordergrund des Interesses drängen. Das Auge wird sich daher von selbst den auffallenden, d. h. den warmen Farben zuwenden und diese gleichsam vor die Front der kalten Farben rufen. So kommt es, daß die warmen Farben zugleich die *positiven* (aus der Fläche nach vorn drängenden), die kalten zugleich die *neutralen* (in der Fläche gebundenen) Farben sind. Diejenige Farbe, die wir an einem Gegenstande am häufigsten gesehen haben, die sich daher unserm Gedächtnis eingeprägt hat als Merkmal und Unterscheidungszeichen des Gegenstandes von anderen, schreiben wir dem Gegenstande als bleibende Eigenschaft, als *seine* Farbe zu (*Gegenstandsfarbe*). Da nun aber unser Sehen unter der Herrschaft von Vorstellungen und Erinnerungen steht, glauben wir die Gegenstandsfarbe auch dann zu sehen, wenn der Gegenstand unter dem Wechsel der Beleuchtung seine farbige Erscheinung ändert. Oder anders ausgedrückt: die wahrgenommene — mit der Beleuchtung sich wandelnde — *Erscheinungsfarbe* deuten wir unmittelbar um in die Gegenstandsfarbe. Auf Grund dieser seelischen Vorgänge bezeichnet man die Gegenstandsfarbe auch als *Gedächtnisfarbe*, die Erscheinungsfarbe als *Wahrnehmungsfarbe* eines Dinges.

Man unterscheidet schließlich innerhalb des Farbensystems vier Gruppen: die im technischen Sinne *primären* Farben oder die Farben erster Ordnung: Rot, Gelb und Blau; die *sekundären* Farben oder die Farben zweiter Ordnung: Grün, Violett und Orange, die durch Mischung je zweier primären Farben entstehen; dann die *tertiären* Farben oder die Farben dritter Ordnung: Schwarz, Braun, Oliv, Bordeaux usw., hervorgegangen aus drei primären Farben oder aus je einer primären und einer sekundären Farbe; schließlich *Ergänzungsfarben* (Komplementärfarben), d. h. Farbenpaare, von denen ein farbiges Glied, aus der Gesamtheit des weißen Lichtes herausgenommen, das andere als Restfarbe erscheinen läßt, und umgekehrt. Vernichtet z. B. ein farbiger Körper die Rotbestandteile des durch ihn hindurchgehenden Lichtes, so gelangt der Rest als grünes Licht in unser Auge: der Körper sieht grün aus. Solche Farbenpaare sind: Rot-Blaugrün, Blau-Goldgelb, Violett-Grüngelb.

c) **Farbenmischung.** Wir kennen zwei Arten der Farbenmischung. Einmal eine Mischung durch *Addition*, andererseits eine solche durch *Subtraktion*. Wenn z. B. blaues und gelbes Licht auf dieselbe Stelle eines Schirmes fallen, so erhält das Auge die Summe der beiden Lichtarten, d. h. es sieht farbloses Weiß oder Grau. Setzt man dagegen ein gelbes Glas vor ein blaues, oder mischen wir Blau und Gelb auf der Palette, so erhalten wir infolge einer Farbenmischung durch Subtraktion farbiger Lichter den Farbeindruck Grün. Die Malerei bedient sich vorwiegend der Farbenmischung durch Subtraktion. Auf der Palette mischt der Maler Pigmente von verschiedenen Farbtönen miteinander. Da nun aber jede Mischfarbe grauer und stumpfer ist als die reinen Farben, aus denen sie gemischt wurde, hat eine Richtung der modernen Malerei, der es besonders um Leuchtkraft und Helligkeit ihrer Farben zu tun ist, auch die Mischung durch Addition angewendet. Der „Pointillismus“ läßt die Eindrücke von Farbpunkten sich auf der Netzhaut des betrachtenden Auges mischen. Wenn es also z. B. gilt, das Grau eines Himmels wiederzugeben, so mischt der Maler dieser Richtung sich den betreffenden grauen Ton nicht auf der Palette, sondern er zerlegt — wie es ein Prisma mit dem weißen Lichte macht — das Grau in seine farbigen Bestandteile, also in reine Farben, die er punktförmig nebeneinandersetzt. Tritt man nun so weit vom Bilde zurück, daß das von den Farbpigmenten kommende Licht dieselbe Stelle der Netzhaut trifft, so verschmelzen die Farbtöne zu dem gewollten Grau. Der Pointillismus kennt keine Lasur, er kann wohl Leuchtendes, nicht aber Durchleuchtetes wiedergeben. Für seine Licht- und Luftmalerei ist auch das reine Oberflächenlicht der deckenden Technik wichtiger als das Tiefenlicht der lasierenden.

**5. Ausdrucksgrenzen des Farbenmaterials.** Das Farbenmaterial des Malers erlaubt ihm nicht, in einem Gemälde die gleichen Grade von Helligkeit oder Dunkelheit zu erzeugen, die wir in der Natur vor uns haben. Die *Lichtskala* der Malerei ist weniger umfangreich als die der Natur. Das hellste Weiß auf einem Bilde kann bei bester Beleuchtung desselben nur etwa  $\frac{1}{20}$  von der Helligkeit direkten Sonnenlichtes erhalten. Wenn wir in der Natur die tiefste Dunkelheit mit 1, die hellste Helligkeit mit 100 bezeichnen, wenn die natürliche Helligkeitsskala also von 1 bis 100 reicht, so ist der Umfang der malerischen Lichtskala nur 4 bis 60. Daraus ergibt sich: auf eine direkte Nachahmung der Natur ist infolge der Verschiedenheit der Naturfarbe und der Malerfarbe Verzicht zu leisten. Man kann nur innerhalb der Ausdrucksgrenzen der malerischen Mittel etwas dem Natureindruck Ähnliches zu erzielen versuchen.

Es gibt verschiedene *Erregungszustände* des Auges. In den mäßig beleuchteten Wohn- und Ausstellungsräumen, in denen wir für gewöhnlich Bilder betrachten, besitzt unser Auge eine gewisse mittlere Empfindlichkeit.

Eine solche kann aber auch von dem malerischen Farbenmaterial naturähnliche Eindrücke empfangen, da dessen Helligkeitsabstufungen in der Mittel-lage denen mäßig beleuchteter Naturobjekte nahekommen. Ferner bewahren für unser Auge die Gegenstände bei geringen Graden der Beleuchtungsänderung ungefähr ihren Helligkeitscharakter, es entspricht also nicht immer einer objektiven Helligkeitszunahme ein gleich großer Zuwachs der subjektiven Helligkeitsempfindung (*Herings Gesetz* von der „angenäherten Farbenbeständigkeit der Sehdinge“). Anders liegen die Verhältnisse aber an den beiden Grenzen der Lichtskala. Hier bleiben die Malerfarben weit hinter denen der Natur zurück. Der Maler muß auf Umwegen einen natürlich wirkenden Eindruck erreichen, indem er die Schwächen seines Materials ausgleicht durch Rücksichtnahme auf bestimmte *physiologische* Vorgänge im Auge. Durch starkes Licht wird es abgestumpft und ermüdet. Wenn also der Maler mit seinen Farben Eindrücke wiedergibt, wie wir sie bei der Blendung durch sehr helles Licht und der ihr folgenden Abstumpfung unseres Auges gegen Lichteindrücke haben, so schließen wir von dem Anblick, der uns ja als Folge solcher Erregungszustände des Auges bekannt ist, erfahrungsgemäß auf eine viel größere Helligkeit, als sie die Bildfarbe tatsächlich besitzt. Da bei stärkster Helligkeit und tiefster Dunkelheit unser Auge unempfindlich wird für die Unterschiede zu hellen oder zu schwachen Lichtes, gibt der Maler, wenn er grellstes Sonnenlicht darstellen will, alle Objekte gleichmäßig hell wieder, während er bei der Aufgabe, tiefste Dunkelheit darzustellen, alle Objekte in ihrer Lichtschwäche einander ähnelt. Auf diese Weise überträgt also der Künstler die Eindrücke der Wirklichkeit in die Ausdrucksmöglichkeiten seines Materials.

Aber nicht nur in der Wiedergabe von Helligkeit und Finsternis, auch in der Darstellung farbiger Erscheinungen muß der Maler mit physiologischen Verhältnissen des Sehorgans rechnen, da er mit der Natur und ihren Farben nicht wetteifern kann. Das Auge ist gegen Abstufungen im Rot empfindlicher als gegen solche im Blau. Ein sehr helles Weiß erscheint gelblich, weil in ihm die roten, gelben und grünen Farben einen stärkeren Eindruck auf das Auge machen als die blauen und violetten. Diese überwiegen ihrerseits im schwachbeleuchteten Weiß. Für den Maler ergeben sich daraus Abweichungen im Bildkolorit von dem der Natur: ein hell beleuchtetes Weiß läßt der Maler durch Beimischen von Gelb natürlicher erscheinen, als es das reinste Weiß seiner Palette an sich zu sein vermöchte. Umgekehrt mischt er ein Weiß mit Blau, und wir erhalten dadurch einen ähnlichen Eindruck von Lichtschwäche wie in der Natur. Die Unmöglichkeit, mit den ausdruckschwächeren Farben die Wirkung hellsten und schwächsten Lichtes unmittelbar im Auge des Bildbetrachters hervorzurufen, nötigt den Maler dazu, die *subjektiven Begleit- und Folgeerscheinungen* starker Lichteindrücke im Bilde objektiv darzustellen, und zwar nicht nur um ihrer selbst willen,

sondern weil durch sie die Vorstellung des natürlichen Farbenerlebnisses erweckt wird. Der Zweck dieser Methode wird aber nur erreicht, wenn der Maler die betr. Phänomene *übertreibt*. Hielte er sich genau an das Maß der natürlichen Erscheinungen, so würden sie — wie meistens im Alltagsleben — auch im Bilde übersehen werden.

So gibt der Maler z. B. die Erscheinung der *Irradiation* oder Überstrahlung in starker Übertreibung wieder. Sie besteht darin, daß sich das Licht eines hellen Gegenstandes scheinbar über seine Nachbarschaft ausbreitet. Besonders auffällig tritt die Irradiation bei hellen Bezirken auf dunklem Grunde zutage. Indem der Künstler das Überstrahlungsgebiet eines Gegenstandes *mitmalt*, erweckt er in uns die Vorstellung blendender Helligkeit. Wir erleben ferner als Folgen lokaler Ermüdung der Netzhaut die sogenannten *negativen* Nachbilder fixierter Objekte, die in den Komplementärfarben auftreten, mit den Bewegungen des Auges über das Sehfeld hinwandern und durch eine Reihe lebhafter Farbeneindrücke abklingen. Da wir auch diese Erscheinung nur bei der Blendung gewahr werden, verstärkt sie — sobald sie im Bilde in Form von Farbflecken dargestellt ist — bedeutend den Helligkeitseindruck derselben. — Helle Flächen erscheinen da heller, wo sie an dunkle, dunkle erscheinen dort noch dunkler, wo sie an helle Flächen grenzen, und graue Streifen auf buntem Grunde zeigen in ihren Randpartien einen Schimmer der Gegensatzfarbe des jeweiligen Grundes. Auch diese *Kontrasterscheinungen* gibt der Maler wieder, weil sie sich in der Natur nur an starkfarbigen und hellen Gegenständen zeigen. In die Methodik, die Ausdrucksgrenzen des Farbmaterials mittelbar zu erweitern, gehört auch die objektive Darstellung des *undeutlicheren* Sehens an der Peripherie der Netzhaut. Der Künstler kann sein Bild dadurch als natürlichen Gesichtseindruck erscheinen lassen, daß er die Deutlichkeit der Modellierung, die Schärfe der Zeichnung von der Mitte aus dem Rande zu abstuft. Selbst den Umstand, daß *ein* Punkt in der Mitte unserer Netzhaut etwas weniger licht- und farbenempfindlich ist als seine Umgebung, benutzt die malerische Praxis, indem sie, z. B. durch einen etwas dunkleren Fleck im Bilde der Sonne, diese Erscheinung andeutet, die uns beim Sehen in blendende Helle auffällt.

Die künstlerische Arbeit besteht also in einer *Übersetzung* der natürlichen Licht- und Farbenskala in die qualitativ andere und engere der Malerei. Nicht in den *absoluten*, sondern nur in den *Verhältnismiwerten* ist ein Wettkampf mit dem Lichte und den Farben der Wirklichkeit möglich. Aber diese Übereinstimmung genügt, um den Eindruck der Naturähnlichkeit hervorzurufen. Und dieser wird noch bedeutend verstärkt durch die übertreibende malerische Objektivierung der subjektiven Licht- und Farbenerlebnisse samt ihren Neben- und Folgeerscheinungen. Damit deutet der Maler die volle Lebendigkeit des physiologischen und psychologischen Sehaktes an und gibt ein glaubhaftes Bild der sichtbaren Welt.

### III. Format und Rahmen.

Die Wahl des Bildformates und des Bildrahmens sind scheinbar äußere Fragen des Handwerkes, und doch stehen sie mit dem inneren Organismus des Kunstwerkes in engster Beziehung. Die Formatwahl findet naturgemäß vor der Arbeit an der Bildtafel statt. Der Fall, daß ein Maler sein Bild während der Arbeit aus künstlerischen oder aus äußeren Gründen beschneidet oder anstückt, ist äußerst selten. Dagegen hat sich die Nachwelt öfter derartige Eingriffe in Gemälde erlaubt.

1. **Format.** Unter den rechteckigen Bildformaten unterscheidet man Hoch- und Breitformate. Neben ihnen kommen am häufigsten der Kreis (Tondo) und das Oval vor. Die Wahl aller dieser Formate richtet sich zunächst nach der Natur des darzustellenden Bildinhaltes. Zwischen Inhalt und Umfang des Bildes besteht eine unverletzliche Wechselbeziehung. Der Bedeutsamkeit des Inhaltes muß die Bedeutsamkeit, d. h. die absolute Größe des Formates, entsprechen. Jeder Bildvorwurf fordert, daß ihm sein Darstellungsumfang im wörtlichen Sinne angemessen sei. Wie eng die innere Beziehung zwischen Format und Inhalt ist, sieht man daran, daß mit der willkürlichen Veränderung eines Originalformates, z. B. in Reproduktionen, sich der Charakter der Darstellung wandelt. Nun übt aber nicht nur die allgemeine Bedeutung des Themas, sondern auch seine besondere inhaltliche Natur Einfluß aus auf die Formatwahl. So verlangen Szenen, die sich auf einer Fläche ausbreiten, das Breitformat (z. B. *Giottos Tanz der Salome* Abb. 94, oder die Abendmahle *Castagnos* und *Leonardos* Abb. 102 und 103). Dagegen entspricht das Hochformat dem Thema einer von unten nach oben auffahrenden Bewegung (z. B. *Grünewalds Himmelfahrt Christi*, Titelbild). Umgekehrt kann ein gegebenes Format auf die Komposition zurückwirken, indem es an den Künstler die Frage stellt: wie läßt auf einer fest abgegrenzten Fläche eine bestimmte Aufgabe sich kompositionell lösen? Dieser Fall tritt überall da ein, wo es sich darum handelt, gewisse Architekturteile malerisch zu schmücken (z. B. *Zwickel: Raffaels Amor und Psyche* in der Villa Farnesina, Rom; Lünetten: *Andrea del Sartos Madonna del Sacco*, Santissima Annunziata, Florenz usw.). Ganz allgemein aber läßt sich eine Abhängigkeit der Bildformate von den Raumproportionen bestimmter architektonischer Stile beobachten. Das hohe und schmale gotische Zimmer verlangte nach den schmalen Hochformaten der gotischen Bildtafeln. In der italienischen Renaissance folgen die Bildformate dem architektonischen Streben nach Weiträumigkeit: quadratische und kreisförmige Formen herrschen vor. An den großen, vielteiligen gotischen Altarbildern scheint sich deutlich die Raumgestalt der Kirche im

kleinen zu wiederholen. Dem Hauptschiff mit seinen Nebenschiffen entspricht das Mittelbild mit den Flügelbildern (vgl. das Triptychon von *Grien* Abb. 113). Die Forderung, zwischen Format und Darstellung eine enge künstlerische Beziehung zu knüpfen, ist vielen Malern zu einer selbstgestellten lockenden Aufgabe geworden. So erklärt sich wohl die Einschmiegung der drei Figuren in die Kreisform auf *Raffaels* Madonna della Sedia (Florenz, Pitti) und die Komposition von *Michelangelos* heiliger Familie (Florenz, Uffizien).

Auf Grund der verschiedenen Gefühle, die wir mit der wagerechten und senkrechten Erstreckung oder mit der von einem Mittelpunkt nach allen Seiten hin verbinden, können die Bildformate Ausdrucksfaktoren für Seelisches werden. Es gibt Breitformate, die niederdrücken (z. B. *Graf Kalckreuths* „Fahrt ins Leben“, *Böcklins* Pietà in Berlin), Hochformate, die emporreißen (*Tizians* Assunta in Venedig, Accademia). Quadrat- und Kreisform haben den Stimmungswert des in sich Ruhenden, auf die Mitte hin Betonten (z. B. *Botticellis* und *Raffaels* Rundbilder [Tondi] Abb. 100 u. 101).

Die Bevorzugung des einen Bildformates vor dem andern kann abhängig sein vom individuellen Geschmack des Malers oder vom Zeitgeschmack. Das Temperament des *Rubens* verlangte nach einem größeren Format als das *Rembrandts*, dem weichlichen Geschmack des Kindermalers *Albani* kam das gestreckte Oval entgegen. Im 17. Jahrhundert vollzog sich die für das Zeitempfinden kennzeichnende Wandlung des Bildformates vom Tondo zum Oval.

Bildformat und Bildtechnik stehen in enger Wechselbeziehung. Eine grobe Malweise ist nur erträglich bei großem Format. Mit der im Alter zunehmenden breiten Pinselführung wächst auch die Bildgröße bei *Rembrandt*. Die mit spitzen Pinseln arbeitenden Maler wählen dagegen ein kleines Bildformat (z. B. *Gerard Dou*, *Spitzweg*).

2. Rahmen. Der Bildrahmen erfüllt eine doppelte Aufgabe. Er schließt das Bild nach innen zusammen und nach außen ab. Dadurch wirkt er einerseits an der Vereinheitlichung des Kunstwerkes mit, andererseits hebt er es aus der Wirklichkeit heraus, wie der Sockel die plastische Figur. Weil der Rahmen an der Wirkung des Bildes Anteil hat, malen viele Künstler ein Bild von vornherein im endgültigen Rahmen, oder sie betrachten es von Anfang an auf eine bestimmte Rahmung hin. Dabei spielt die Rahmenfarbe eine besondere Rolle. *Böcklin* stimmte die Farbenhaltung seiner Bilder auf das Gold der Rahmen hin ab. Er vermied es z. B., konkurrierende Farben an die Bildränder zu setzen. Im allgemeinen wird man für die Rahmen neutrale Farben (Gold und Schwarz) wählen oder solche, wie etwa Weiß, die den farbigen Charakter des Bildes heben.



Weil die Bilder der klassischen Malerei auch in der Komposition für bestimmte Rahmen gedacht waren, gehört zum richtigen Bildeindruck auch der Rahmen (z. B. *Correggios* „Nacht“, die Abb. 109 im alten Rahmen wiedergibt). In italienischen, besonders in venezianischen Altarbildern entsprechen einander Bildarchitektur und Rahmenarchitektur, die eine setzt die andere fort. Der bogenförmige obere Rahmenabschluß kann sich z. B. in gemalten Bogen des Bildes so wiederholen, daß die Szene sich unter einem Gewölbe abzuspielen scheint (z. B. *Bellinis* Santa Conversazione, Abb. 106). Damit ist eine unlösbare Verknüpfung zwischen Rahmen und Bild hergestellt, die jenen Werken ihre Geschlossenheit verleiht. Die Illusionsmalerei des 18. Jahrhunderts setzte an die Stelle wirklicher Rahmen gemalte (z. B. *Tiepolos* Wandbild Antonius und Kleopatra, Venedig, Palazzo Labia, Abb. 120).

Wenn der Rahmen seine Aufgabe, das Bild der Außenwelt gegenüber zu isolieren, erfüllen soll, muß er sich in Profil und Breite nach der Bildgröße richten. Ein kleines Bild braucht einen großen Rahmen, dessen Oberfläche nach innen womöglichsteil abfällt, damit es einerseits unser Sehfeld ausfüllt, andererseits geschützt wird vor störenden koloristischen oder sonstigen Einwirkungen der Umgebung. Ein solcher Rahmen fängt den Blick wie ein Trichter und läßt ihn an seiner Innenwandung der Bildmitte zugleiten. Als ein künstlerischer Fehler ist die Fortführung der Bilddarstellung auf den Rahmen zu betrachten, denn sie hebt die Geschlossenheit des Bildes und die abschließende Kraft des Rahmens auf. Ein strenges Stilgefühl wird auch Rahmen von künstlerischem Eigenwerte vermeiden, da sich solche nicht der Bildwirkung unterordnen, sondern mit ihr in Wettbewerb treten.

## B. Aufgaben und Mittel malerischer Gestaltung.

Irgendein Gegenstand gewinnt für die *Kunst* erst dadurch Bedeutung, daß er dargestellt wird. So grenzen sich die *Bildgattungen* der Malerei nicht nach der sachlichen Natur ihrer Stoffe ab, sondern nach ihrer Zugehörigkeit zu einem der malerischen Problemkreise.

Das allgemeine Thema der Malerei: mit ihren Ausdrucksmitteln die Sichtbarkeit der Welt zu gestalten, zerfällt in vier große Sonderaufgaben. Wir fragen erstens nach dem Problem der *Farbe*; d. h. nach der Möglichkeit, das Farbenerlebnis zum Bilde umzuschaffen, zweitens nach dem Problem des *Raumes*, der Darstellung von Innen- und Freiraum, drittens nach dem Problem *seelischer Vorgänge*, also der Aufgabe, die typische und die individuelle menschliche Seelenhaftigkeit im Anschaulichen auszudrücken, und viertens nach dem Problem der *Handlung*, das in der malerischen Veranschaulichung von Bewegungen und Beziehungen zwischen Menschen besteht. Jedes *Bild* ist als der Versuch zu betrachten, eines oder gleichzeitig mehrere der genannten Grundprobleme zu lösen. Nur selten läßt sich sagen, daß ein Bild ausschließlich z. B. den Raum oder die Bewegung darstellen will; in den meisten Fällen durchkreuzen sich vielmehr im malerischen Vorwurf verschiedene Probleme, von denen aber eines im Vordergrund des künstlerischen Interesses steht. Die Grenzen zwischen den Bildgattungen sind also nicht fest, sondern fließend; es gibt zahlreiche Übergänge und Zwischenstufen, die sich weder hier noch dort zwanglos einordnen. Auch mit Hilfe der üblichen Bezeichnungen: Genre, Porträt, Landschaft, Stillleben usw. läßt sich ein erschöpfendes System des malerisch Darstellbaren nicht aufbauen, man kann nur versuchen, auf Grund eines jeweils vorhandenen Problems (seelische Vorgänge, Farbe, Raum, Handlung) gewisse Stoffprovinzen ungefähr gegeneinander abzugrenzen.

### I. Farbe.

1. Das Farbenerlebnis. Was wir in der beleuchteten Außenwelt sehen, wenn wir einzig und allein das *Auge* befragen, ist ein Nebeneinander von Farben verschiedener Qualität und Ausdehnung. Dieses Erlebnis nennen wir das *Farbenerlebnis*. Dabei soll der Begriff „Farbe“ so weit gefaßt werden, daß auch die Helligkeitsunterschiede darunter verstanden werden; für das Auge ist ja jedes Licht gefärbt, ein farbloses Licht wäre schlechthin unsichtbar. Für die physikalische Auffassung freilich, die in den Farben gebrochenes oder zurückgeworfenes Licht sieht, hat nur das Licht Existenz. Für uns aber kommen weder die physikalischen Bedingungen (Strahlungen),

noch die physiologischen Ursachen (Nervenprozesse) des Farbensehens in Betracht, sondern es handelt sich ausschließlich um dieses als Bewußtseinsinhalt.

Wenn sich nun das optische Weltbild nur aus Farbenempfindungen aufbaut, wie kommt es dann, daß wir im bloßen *Sehen* dieser Farben doch den ganzen Reichtum der Wirklichkeit besitzen? Die Eindrücke des Gesichtssinnes verwachsen auf Grund vielfacher Erfahrung mit Wahrnehmungen aus anderen Sinnesgebieten zu einem unzerlegbaren Gesamterlebnis. (Dieses Grundgesetz unseres Seelenlebens wurde schon bei der Analyse des Raumerlebnisses im Architekturkapitel besprochen.) Das Auge ist befähigt, die Stellvertretung anderer Sinne zu übernehmen, d. h. wir sehen den Dingen nicht nur ihre sichtbaren Eigenschaften an (Farbe, Ausdehnung usw.), sondern scheinbar auch andere Qualitäten, die durch das Auge nicht unmittelbar wahrzunehmen sind, z. B. die Entfernung eines Gegenstandes von uns und von anderen, seine Stofflichkeit: Härte — Weichheit — Schwere — Leichtigkeit — Rauheit — Glätte, also Unterschiede, über die der Tastsinn Auskunft zu geben pflegt. Das, was wir sehen, ist bestimmt zunächst durch Art und Stärke des Lichtes und durch den Zustand des Netzhautapparates, dann aber auch durch die Reproduktion von Tasteindrücken und anderen früheren Erfahrungen beim Sehen. Je nachdem nun die Farbenempfindungen auf Bewegungs- und Tasteindrücke hinweisen oder dies nicht tun, unterscheiden wir innerhalb des Farbenerlebnisses verschiedene typische Verhaltensweisen der Seele (*Sehweisen*). Mit Hilfe genauer Selbstbeobachtung lassen sich drei grundverschiedene Sehweisen auseinanderhalten, deren Sondercharakter selten einzeln zum Bewußtsein kommt, da sie sich im Alltagsleben mannigfach berühren und durchdringen. In jeder dieser Abwandlungen des Farbenerlebnisses besitzt die Farbe einen eigenen Wert, der durch den Inhalt dessen bestimmt wird, was sie jeweils über die Wirklichkeit aussagt.

**a) Praktische Sehweise.** Unser *praktisches* Sehen ist dem Bedürfnisse entsprungen, uns in der Außenwelt zurechtzufinden. Dazu verhelfen uns unter anderem auch die Farben der Dinge. Denn sie lassen diese sich deutlich voneinander abheben, bezeichnen ihre Stofflichkeit, ihre Grenzen und ihre Teile und weisen den Gegenständen im Raume ihren Platz an. (Farbeperspektive, vor- und zurücktretende Farben.) Dadurch können sie sogar unser praktisches Verhalten den Dingen gegenüber bestimmen. So gliedern wir das gewohnte Weltbild mit Hilfe der Farben nach erfahrenen Zusammenhängen unter dem Einfluß von Gedächtnis, Übung und Aufmerksamkeit. Da wir meistens die Farbe als *solche* nicht beobachten, sie uns vielmehr nur als Zeichen dient, die Dinge wiederzuerkennen und zu unterscheiden, entgehen uns die mit der Beleuchtung wechselnden Wahrnehmungsfarben; wir

sehen vielmehr nur die Gedächtnisfarben der Dinge, d. h. diejenigen, die am häufigsten gesehen wurden und sich deshalb unserm Gedächtnis eingepägt haben. Auch haftet unser Auge für gewöhnlich gar nicht an einer Einzelfarbe, es eilt sofort weiter, um die Vielheit von Farbeneindrücken ins Körperliche und Räumliche umzudeuten.

b) **Impressionistische Sehweise.** Neben dieser ersten allbekannten Möglichkeit des Farbensehens gibt es nun aber eine zweite, in der wir die Außenwelt nur „auf Farbe“ hin ansehen. In diesem Falle fassen wir die bunte Wirklichkeit nicht auf als sichtbaren Ausdruck gegenständlich und räumlich vorhandener Dinge, sondern gleichsam als einen Teppich, der einzig aus einer flächenhaften Mannigfaltigkeit heller und dunkler, so oder so gefärbter Flächen und Flecke besteht. Jetzt deuten die Farben nicht mehr unser Sehbild, sie sprechen vielmehr rein als sinnliche Reize verschiedener Art und Stärke zum Auge. Es findet also eine Zurückführung des praktischen, von Vorstellungen durchwebten Sehens auf die bloßen sinnlichen Eindrücke statt. In der gewohnten Betrachtung der Dinge aus der Nähe können wir uns nur mit Hilfe genauer Selbstbeobachtung die Augenblicke zum Bewußtsein bringen, in denen das Gesichtsfeld von einem Nebeneinander farbiger Flecken gefüllt wird. Das *impressionistische* Sehen kann man absichtlich herbeiführen, indem man entweder so weit von den Dingen zurücktritt, daß ihr Formcharakter nicht mehr zu erkennen ist und sie rein als Farbenexistenz erscheinen, also im „Fernbilde“, oder indem man sich ungewohnte Anblicke der Außenwelt verschafft. Bei einer ungewohnten Anordnung der Gesichtseindrücke (z. B. beim Durchblicken zwischen den Beinen [Helmholtzens Versuch]) macht sich der Einfluß der seelischen Gesetzmäßigkeiten (Übung — Gewöhnung — Gedächtnis) auf das Sehen nicht mehr geltend. Infolgedessen sehen wir die Wahrnehmungsfarben statt der Gedächtnisfarben; alle Farbtöne scheinen an Reinheit und Kraft gewonnen zu haben, sie treten in ihren Abstufungen deutlicher hervor als im gewohnten Sehen, dafür sind aber die formalen und räumlichen Zusammenhänge unverständlich geworden.

c) **Emotionelle Sehweise.** Farben dienen nicht nur als Raum- und Gegenstandszeichen und auch nicht nur als Sinneseindrücke, sondern auch als Stimmungsträger. In einer dritten Sehweise, der *emotionellen*, erleben wir die Sichtbarkeit der Welt als eine Ordnung von Farben verschiedener Stimmungsgrade. Manche Farben und Farbenzusammenstellungen (darüber wurde schon bei der Verwertung farbigen Lichtes in der Architektur gesprochen) wecken eine freudige, manche eine wehmütige Stimmung, einige können das Lebensgefühl herabstimmen, andere es steigern. Aufregung und Beruhigung, Spannung und Lösung unserer seelischen Kräfte sind abhängig auch von Farbeneindrücken. Es gibt emotionell ausgesprochene und emo-

tionell unentschiedene Farben. Für gewöhnlich freilich klingen beim Sehen der Farben ihre Stimmungswerte nur an, sie geben der praktischen oder impressionistischen Sehweise einen Gefühlseinschlag. Von dem eigentümlichen Stimmungsumschwung, den Farben hervorzurufen imstande sind, kann man sich z. B. überzeugen, wenn man dieselbe Landschaft nacheinander durch verschiedenfarbige Gläser betrachtet. Nun gibt es aber auch Situationen, die den Gefühlsscharakter der Farben isolieren; in Rauschzuständen aller Art treten Erkenntnis- und Eindruckswert der Farben fast völlig zurück hinter ihrem Stimmungswert; mit dem Erschlaffen der geistigen Spannkraft löst sich das optische Weltbild auf in ein formloses Wogen von Farben, das dumpfe Gefühlszustände in uns hervorruft. Phantasie und Traum gar können — ihren eigenen Gesetzen folgend — eine Auswahl unter unsern Erinnerungsbildern optischer Natur treffen, die uns Farben von beglückendster und erschreckendster Gewalt vor das innere Auge führt.

2. Gestaltung des Farbenerlebnisses. Soweit die Malerei Farbkunst sein will, bestimmt die Natur des Farbenerlebnisses auch das Wesen seiner künstlerischen Gestaltung. Das will besagen: die beschriebenen drei typischen Modifikationen des Farbenerlebnisses bedingen drei grundverschiedene Möglichkeiten koloristischer Auffassung. (Die koloristische *Tendenz* der Malerei setzen wir ja in diesem Zusammenhange voraus.) Anders ausgedrückt: die *Stile* der Farbengebung sind zu begreifen aus den Farbensehweisen. Der Malerei gelingt es, einzelne Wahrnehmungsfunktionen — in unserem Falle die Erlebnismöglichkeiten der Farbe — zu isolieren und sie uns daher reiner und intensiver erleben zu lassen, als wir es in der Wirklichkeit vermögen. Indem der Maler die jeweiligen Erlebnisse des praktischen, des impressionistischen oder des emotionalen Sehens *gestaltet*, entwirkt er sie, aber gerade diese Entwirklung gibt ihm das Recht und die Macht zur Heraustreibung der charakteristischen Merkmale einer jeden Sehweise und damit die Möglichkeit, dem Auge des Genießenden Wohltaten zu erweisen, die das Leben ihm in gleicher Reinheit und Stärke nie gewährt. Als Mittel, eine Modifikation des Farbenerlebnisses zu gestalten, dienen dem Maler die Farben samt ihren Bindemitteln, deren Auswahl und Auftrag von der jeweiligen koloristischen Absicht bestimmt wird.

a) **Erfahrungskunst.** Der klassische Kolorismus gestaltet die praktische Sehweise, d. h. er gibt die farbigen Erscheinungen vorwiegend nach ihrer raum- und körperdeutenden Fähigkeit wieder. Damit lassen die Werke dieses Stils uns das gewohnte und alltägliche Weltbild wiedererkennen. Eine solche koloristische Erfahrungskunst wird ihre Motive dem ganzen Bereiche der gewohnten Sichtbarkeit entnehmen und, soweit sie Gegenständliches und Geschehnisse gestaltet, die farbigen Mittel in den Dienst

der Raum- und Körperbildung stellen. Dabei kann der klassische Kolorismus sogar die Wiedergabe der wechselnden Wahrnehmungsfarbe eines Dinges vermeiden und ihr seine Gedächtnisfarbe vorziehen, läßt diese uns doch am leichtesten einen Gegenstand wiedererkennen. Der koloristische Aufbau eines genau aus der Nähe und lange gesehenen Naturausschnittes rechnet mit Aufmerksamkeit, geistiger Spannkraft und Gedächtnis auch beim Bildbetrachter. Da der Farbauftrag darauf bedacht sein muß, die Form der dargestellten Objekte und die Klarheit des Raumeindrucks zu bewahren, wird die Pinselführung eine sorgsam modellierende und die Farbmassen zusammenhaltende sein. (Typische Ausprägungen dieses Stiles bei den Altniederländern, in der altdeutschen und auch in der italienischen Malerei unter flämischem Einfluß.)

b) **Eindruckskunst.** Der zweite typische Stil der Farbengebung macht die vom Gegenständlichen losgelöste Farbenerscheinung zur Bildaufgabe. Diese Auffassung vernachlässigt also die Formenwelt zugunsten der Farbwelt, sie gestaltet die impressionistische Sehweise. Damit verschiebt sich dem erstbeschriebenen Stil gegenüber der Akzent völlig: an Stelle der Erfahrungskunst tritt die *Eindruckskunst*. Dieses anders gerichtete künstlerische Wollen bestimmt auch eine Motivwahl unter anderen Gesichtspunkten. Der impressionistische Kolorismus sucht das Raumlose, Ungegenständliche, Unkörperhafte und Seelenlose auf, weil ihn nur die Farbenreize an sich interessieren. Dieser Absicht kommen entgegen Darstellungsaufgaben, wie das Flimmern der Atmosphäre, Nebel und Wasser, Sonne und Luft. Eine notwendige Voraussetzung der impressionistischen Gestaltungsweise bildet die Auffassung des Motives als Fernbild. Solange wir — wie im Nahbilde — verschiedene Augeneinstellungen nötig haben, um einen Wirklichkeitsausschnitt zu sehen, sehen wir räumlich und körperlich. Erst im Fernbilde läßt sich mit *einem* Blick das flächige Nebeneinander der Farbenabstufungen länger als für einen Augenblick erfassen. Daraus ergibt sich für den Bildbetrachter die Forderung, nun seinerseits so weit von einem impressionistischen Gemälde zurückzutreten, bis er den beabsichtigten Eindruck des Fernbildes erhält. Erinnern wir uns ferner der scheinbaren Farbenveränderungen bei ungewohnten Anblicken, so werden auch die ungewöhnlich reinen und starken Farben dieses Stiles verständlich. Aus der Absicht, die sinnliche Seite des Farbenerlebnisses zu gestalten, erklärt sich die impressionistische Technik. Das Nebeneinandersetzen ungemischter reiner und gesättigter Farbflecke und -flächen wendet sich an die Tätigkeit des Gesichtssinnes, denn erst auf der Netzhaut des betrachtenden Auges vollzieht sich die Synthese der koloristischen Elemente. Erscheint uns die Farbengebung dieses Stiles nicht so vertraut wie die des klassischen Kolorismus, so ist doch auch sie die Darstellung einer natürlichen Seh-

weise, freilich nicht der alltäglichen. Fragt man, worin denn der Ersatz besteht, den uns der impressionistische Kolorismus für den Verlust an Erkennbarkeit, Bedeutung und Seelenhaftigkeit seiner Bilder erstattet, so ist zu antworten: wir gewinnen in diesen Schöpfungen eine Feinheit, Vielfältigkeit und Lebendigkeit der farbigen Bilderscheinung, wie sie der klassische Kolorismus innerhalb seiner künstlerischen Absichten und mit seinen Mitteln nicht zu geben vermag. Vor allem aber müssen wir begreifen, daß es sich hier nicht etwa um eine zufällige — womöglich von Malern der Gegenwart erfundene —, sondern um eine notwendige und ihrem Wesen nach zeitlose, weil in der Natur unseres Sehens begründete Erscheinung handelt. Die Sache war schon lange vor dem Namen da; die alten Meister (z. B. der alte *Rembrandt*, *Vermeer van Delft*, *Theotocopuli* gen. *il Greco*, *Guardi*, *Goya* u. a. m.) kannten und verwendeten diesen koloristischen Stil weniger ausschließlich zwar als die modernen „Impressionisten“, aber sie taten es doch.

c) *Stimmungskunst*. Neben die koloristische Erfahrungskunst und Eindruckskunst tritt als dritter Stil die koloristische *Stimmungskunst*. Sie ist das Ziel eines emotionellen Kolorismus, der in seinen Bildern jene Sehweise darstellt, die beherrscht wird von den Stimmungswerten der Farbe. Dieser Stil kann seine Motive gewinnen durch Steigerung aller Farben nach der Gefühlsseite hin innerhalb der praktischen oder impressionistischen Sehweise (z. B. *Grünewald* auf den Kolmarer Altarbildern), oder durch Verwendung bestimmter Farben als Ausdrucksfaktoren für seelische Vorgänge, etwa in der Stimmungslandschaft und im Stimmungsporträt (z. B. *Böcklin*), oder schließlich durch Gestaltung der aus der Alltagswelt herausgelösten stimmungsvollen Farbenerlebnisse in Traumbildern, Ekstasen, Rauschzuständen, in der Hypnose usf. (*Turner*, *Munch*). Von Bedeutung und Deutlichkeit des Gegenständlichen wird die reine Stimmungskunst absehen müssen, weil jede Beanspruchung der Aufmerksamkeit einen Verlust an Stimmung beim Betrachter mit sich bringt. Auch dieser Stil paßt seine Technik seinem Wollen an. Der Gefühlswert einer Farbe spricht erst, wenn sie eine gewisse Flächenausdehnung innerhalb des Bildes besitzt, daher kann der emotionelle Kolorismus den punktförmigen Farbauftrag nicht brauchen, er arbeitet mit größeren Flächen reiner oder gebrochener Farben. Gegenüber dem analytischen Verfahren der impressionistischen Technik ist die Arbeitsweise dieses Stiles durchaus synthetisch. Man tut seinen Bildern unrecht, wenn man sie an der Außenwelt, anstatt an der Welt der Stimmungen in uns mißt.

Die Behauptung, daß sich das Wesen der Malerei in der Gestaltung des Farbenerlebnisses erschöpfe, wäre übertrieben und würde von mangelnden geschichtlichen Kenntnissen zeugen. Wer die Begriffe Kolorismus und Malerei sich decken läßt, verweist damit ganze Epochen der Malerei und

das Lebenswerk großer Künstler (das *Michelangelos* z. B.) aus dem Bereiche der malerischen Kunst. Gewiß mit Unrecht. Die einseitige Heraushebung der farbigen Erscheinungen aus dem Lebenszusammenhange ist eine der wichtigsten — heute durchaus im Vordergrunde künstlerischer Bemühungen stehende — und mit dem Material und den Arbeitsbedingungen der Malerei eng verwachsene Aufgabe dieser Kunst, aber nicht ihre einzige. Freilich lassen sich — da unser optisches Weltbild, wie wir sahen, sich aus Farbenempfindungen aufbaut — auch der Raum, eine Handlung, eine Porträtfigur usw. für gewöhnlich nicht ganz farblos geben. Die Dominante kann in solchen Darstellungen aber das Dreidimensionale, der Bewegungseindruck oder die Veranschaulichung einer Seelenhaftigkeit sein. (Kartons und sogenannte Grisailen führen die farbige Welt auf Helligkeitsabstufungen zurück, sind grau in grau gehalten.) Von einer koloristischen Tendenz der Malerei, von ihr als *Farbenkunst* sprechen wir erst dann, wenn ein Bild nicht nur mit Farben gemalt ist, weil eben die Natur farbig ist, sondern wenn es von vornherein auf Farbe hin *gedacht* ist, wenn seinem Maler das Farbendasein vor Raum- und Körperdasein gegangen ist. In diesem Falle wird der Künstler sich aber auch für eine der typischen, in der Natur des Farbensehens begründeten Auffassungs- und Darstellungsweisen entscheiden.

## II. Raum.

Wenn man vom Raume als einer malerischen Grundaufgabe redet, so setzt man die Absicht des Künstlers voraus, mit Hilfe seiner Farben auf einer Fläche die Vorstellung der Räumlichkeit zu erwecken. Nur für *den* Maler, der den Malgrund als Bildträger vergessen lassen will, ist eigentlich ein „Raumproblem“ vorhanden. Es fragt sich aber, ob die Malerei nicht Anlässe kennt, in denen es praktisch und künstlerisch geboten ist, das Maß an Tiefenwirkung, das sich mit ihren Mitteln erzeugen läßt, nach Möglichkeit einzuschränken, ein Bild also flächig zu halten. Daß eine Nachbarkunst, die Graphik, gerade im Verzicht auf Raumwerte ein Merkmal ihres Darstellungscharakters sieht, wird noch zu zeigen sein. Aber auch die Malerei kann nach Flächigkeit streben, ein Wollen, das am deutlichsten in der strengen *Wandmalerei* sich ausprägt. Dabei ist zu beachten, daß dieser wandbewahrenden Tendenz der Wandmalerei eine andere, gerade auf Wandüberwindung gerichtete geschichtlich und künstlerisch gleichberechtigt gegenübertritt.

Sobald die Wandmalerei auf Flächigkeit ausgeht, sobald sie ihr Ziel darin sieht, die Wand, an der sie sich befindet, als solche fühlen zu lassen, ja ihre Maßverhältnisse und Lage für das Auge des Betrachters faßlicher zu



gestalten, als sie es ohne malerischen Schmuck wären, unterwirft sie sich den Methoden, die allen flächenschmückenden Künsten: der Teppichweberei, der Intarsiarbeit, dem Mosaik, der Glasmalerei usf. gemeinsam sind. Dabei spielt es keine Rolle, ob es sich um ein Bild an senkrechter Fläche (Wandmalerei im engern Sinne), an einer horizontalen Fläche (Fußbodenschmuck und Deckenmalerei) oder um die Ausschmückung gewölbter Flächen (Kuppeln, Tonnengewölbe) handelt. Vor allen Dingen wird der Wandmaler auf Motive verzichten, die eine lebhaft vor- und zurückdrängende Körperlichkeit und die Entfaltung der Tiefenwirkung geschlossener oder offener Räume verlangen. Wie es bei der wandgebundenen Kunst des Reliefs der Fall ist, eignen sich dagegen alle in der Fläche, also im reinen Nebeneinander sich abspielenden Szenen für die Darstellung an der Wand. Damit ist schon gesagt, daß man keineswegs den Körpern überhaupt aus dem Wege gehen und sich auf das reine teppichhafte Ornament beschränken muß. Die strenge Wandmalerei kann sehr wohl drei dimensionale Gebilde zulassen, aber diese werden dadurch gewissermaßen unschädlich gemacht, daß sie entweder vor einem neutralen, an keine wirkliche Räumlichkeit erinnernden Hintergrund gestellt werden (z. B. Goldgrund der Mosaiken), oder daß für alle das gleiche Tiefenmaß innegehalten wird. In letztem Falle scheinen wie beim Relief die vordersten Punkte sämtlicher Figuren in einer und derselben idealen Vorderfläche zu liegen. Diese gedachte Ebene wird nur ausnahmsweise mit der wirklichen Bildfläche zusammenfallen. Die Absicht, eine Darstellung möglichst eben zu halten, wirkt von der Motivwahl an bis in die Einzelheiten des Bildaufbaues und der Technik. Die Farbengebung dient in erster Linie der Flächengliederung. Farbenunterschiede werden zur Abhebung der Gestalten innerhalb der Fläche, nicht aber zum Zweck räumlichen Zusammenschlusses verwendet. Tritt eine Mannigfaltigkeit von Farbentönen auf, so hält man sie durch einen einheitlichen Grundton zusammen. Matte Farben, die weniger als kräftige Blick und Aufmerksamkeit auf sich ziehen, haben den Vorzug vor jenen. Sind aber gesättigte und lichtstarke Farben notwendig, so werden sie dem Hintergrunde zugewiesen, um ihrer vortreibenden Kraft zu begegnen, oder gleichmäßig über die ganze Fläche verteilt. Die strenge Wandmalerei läßt nur bestimmte Linien zu: vor allem die Wagerechten und Senkrechten, die in der Bildebene liegen; sie meidet dagegen die der Tiefe zuführenden Schrägen, geht also nach Möglichkeit einer linearperspektivischen Darstellung der Dinge aus dem Wege. Aus dem Verzicht auf charakteristische Merkmale der Wirklichkeit folgt für diese Wandmalerei eine allgemeine Entwirklichung. Wenn sie auch nicht zu so abstrakten Gebilden erstarrt, wie es Teppichornamente sind, so entrückt sie doch ihre Formen und Gestalten in eine fremdere und scheinbar seelenlosere Welt. Alle diese Eigenschaften der strengen Wandmalerei lassen sich nicht nur an Fresken der romanischen und gotischen Periode (bis zu *GiOTTO*, Abb. 94)

oder an solchen der Neuzeit (*Puvis de Chavannes* [Abb. 144], *Ferdinand Hodler*) ablesen, sondern ebensogut an den großen wandschmückenden *Mosaiken*.

Die in den ravennatischen Basiliken erhaltenen byzantinischen Mosaiken des 6. Jahrh. (Abb. 93) haben den Zweck, die Obermauern des Mittelschiffes, den Nischenkopf der Apsis oder das halbrunde Feld über dem sogenannten Triumphbogen gleichsam als unverwüstliche Teppiche zu schmücken. Führt schon die Technik der in Kitt gedrückten Glasflußstifte und die Entfernung der Mosaikbilder vom Beschauer dazu, die Komposition nach Möglichkeit zu vereinfachen, Übergänge zu meiden und sich auf Grundlinien, Grundstimmungen, Grundstellungen zu beschränken, so ist die Leblosgigkeit und Starrheit der Figuren keineswegs ein Ergebnis der Unfähigkeit, sondern eines bestimmt gerichteten künstlerischen *Wollens*. Das Mosaik kennt weder Vorder- noch Hintergrund. In feierlicher Frontalität stehen die Figuren außerhalb jedes irdischen Raumes, wie sie auch außerhalb der Zeit zu stehen scheinen. Der Bedeutung nach: Offenbarungen der ewigen Macht und Herrlichkeit, sind sie der Form nach zum Flächenmuster schematisierte Menschen. Die organische Natur ist der Wand zuliebe einer planimetrischen Gesetzmäßigkeit unterworfen. Das Mosaik zieht am strengsten die Folgerung aus den praktischen Aufgaben des Wandschmuckes: es läßt den Ausdruck und die Beweglichkeit der Gestalten versteinern. Wenn — wie wir sahen — für das Sondergebiet der strengen Wandmalerei die Tiefenwirkung kein künstlerisches Ziel ist, so bedeutet die Darstellung des Raumes doch für die Malerei im allgemeinen eine der Grundaufgaben. —

Die Gestaltung des Raumerlebnisses umfaßt zwei große Aufgabenkreise: die des *Innenraumes* und die des *Freiraumes*. Die Lösung des ersten Problems läßt das *Interieurbild*, die des zweiten das *Landschaftsbild* entstehen. In beiden Fällen ist die künstlerische Leistung von zwei Faktoren abhängig: einerseits vom allgemein menschlichen Naturgefühl, andererseits vom malerischen Sehen. Der Nordländer verlangt z. B. von der Natur drinnen und draußen etwas anderes als der Mensch des Südens. Beide erleben im Raume verschiedene Eindrücke und Stimmungen. Das Sehen des Malers aber ist in der Renaissance auf andere Inhalte aus als etwa im 18. Jahrhundert. Innerhalb der Geschichte des malerischen Sehens bezeichnet *Rembrandt* einen anderen Punkt der Entwicklung als *Raffael*. In jedem Interieur und in jeder Landschaft spiegelt sich der jeweilige Stand des Naturgefühls *und* die Richtung des malerischen Sehens wider. Mit den Wandlungen dieser Faktoren verändert sich auch der Stil des Raumbildes. Wir betrachten zuerst die Gestaltung des Innenraumes und legen hierbei, um Wiederholungen zu vermeiden, den Akzent auf die Entwicklung des malerischen Sehens. Darauf wenden wir uns zur Gestaltung des Freiraumes, wobei aus dem gleichen Grunde einseitig von den Wandlungen des menschlichen Naturgefühles ausgegangen werden soll.

1. **Innenraum.** Überblickt man die Geschichte des Interieurbildes, so zeigt sich, daß sie sich auffassen läßt als Auseinandersetzung zweier grundverschiedenen malerischen Anschauungsweisen, von denen bald die eine, bald die andere zur Herrschaft gelangt. Versuchen wir, jede der beiden Wahrnehmungsarten zu kennzeichnen und zu beschreiben.

a) **Architektonische und malerische Auffassung.** Bei der Auseinandersetzung über die praktische und die impressionistische Sehweise zeigte es sich, daß in jeder von beiden die Farbe einen besonderen Wert erhält, je nachdem sie auf Bewegungs- und Tasteindrücke hinweist oder dies nicht tut. In ähnlicher Weise gewinnt auch der Raum eine verschiedene Bedeutung, wenn sein Anblick an das Hindurchgegangensein, an die Erlebnisse des Widerstandes hier, der freien Bahn dort erinnert, ferner daran, daß wir Raumgrenzen und Gegenstände im Raum getastet haben; oder wenn seine Wahrnehmung sich nur mit Gedächtnisbildern an Augeneindrücke verknüpft, also z. B. an den Einfall und Gang des Lichtes, an die wechselnden Farben und Helligkeiten in Nähe und Ferne. Im ersten Falle handelt es sich um eine „architektonische“ Raumauffassung, da ihren Inhalt der Raum bildet, der durch das Auge zum Tastsinn spricht. Im zweiten Falle haben wir es mit einer „malerischen“ Raumauffassung zu tun, die sich auf den Raum bezieht, soweit er ausschließlich an den Gesichtssinn sich wendet.

Daraus folgt: Ein Künstler, der im Raume vorwiegend den „*Tastraum*“ sieht, wird bemüht sein, auch im Bilde den Raum als geschlossenes, nach allen Seiten fest umgrenztes und im ganzen überschaubares Gebilde darzustellen. Er baut den Raum sozusagen mit den gleichen Mitteln wie der Architekt: Wände werden aufgerichtet, eine scheinbar greifbare Masse wird gegliedert, und das Auge des Bildbetrachters tastet sich an den perspektivischen Linien und an den plastischen Stationen der Möbel und Figuren in die Tiefe des Raumes. Empfindet dagegen der Maler den Innenraum (und auch den Freiraum) in erster Linie als einen „*Sehraum*“, so sucht er ihn bildlich zu gestalten mit Hilfe rein optischer Mittel. Er erweckt den Eindruck der Tiefe dadurch, daß er das Auge über Abstufungen von Hell und Dunkel führt, und an Stelle der Linien- die Farbenperspektive setzt. Alles Feste, wie Raumgrenzen und raumerfüllende Körper, wird in Licht oder Dunkel gehüllt, um teils versteckt, teils aufgelöst zu werden.

In der Geschichte der Malerei geht die Empfänglichkeit für den architektonischen Raum der für den malerischen Raum voraus. Infolgedessen wird der „*Tastrum*“ eher gestaltet als der „*Sehraum*“. Es läßt sich aber auch beobachten, daß diese Auffassungsgegensätze ungefähr zusammenfallen mit den Stilgegensätzen zwischen südlicher und nördlicher Kunst. Wie ist ein derartiges Zusammentreffen zu erklären? Nur einige Andeutungen können gegeben werden: Bei den Italienern spricht die architektonisch-

plastische Begabung der Nation mit, die das Auge daran gewöhnt, der Form der Dinge nachzugehen, jede Gestalt einzeln für sich im Raume zu sehen und in abtastenden Blickbewegungen sich der Körperlichkeit eines Dinges zu versichern. Dem Nordländer hingegen scheint als Ersatz für den nur schwach entwickelten Raum- und Körpersinn eine besondere Empfänglichkeit des Auges gegeben zu sein für Licht- und Farbenerlebnisse und für das Zusammensehen der Körper mit dem sie umgebenden luftgefüllten Raum. Das Sehen des Italieners isoliert, das Sehen der Niederländer und Deutschen verbindet; das erste ist an die Beweglichkeit des Blickes, das zweite an das ruhig schauende Auge gewöhnt. Wie weit diese optischen Eigenarten durch Unterschiede des Klimas und der Landschaft bedingt sind, ist nicht mit Sicherheit zu sagen.

Wenn man einige Beispiele aus der *Geschichte* der Innenraumdarstellung herausgreift, so muß man sich hier wie stets bewußt bleiben, daß unter Entwicklung nicht ein ununterbrochenes stufenweises Aufwärts zu verstehen ist, sondern eine vielfach gebrochene Zickzacklinie, in der vorläufige und rückläufige Bewegungen vorkommen. In Italien vollzieht sich diese Entwicklung fast ausschließlich im Wandbilde, soweit dieses absichtlich auf Raumillusion aus ist. Das Mittelalter kannte nur eine konventionelle Raumdarstellung. Einige Einrichtungsgegenstände oder flächenhaft gezeichnete Arkaden, innerhalb deren die menschlichen Gestalten stehen, deuten in der byzantinischen Malerei Innenräume an. Seit dem 14. Jahrhundert beginnt in Italien der erwachte Wirklichkeitssinn sich mit den Konventionen auseinanderzusetzen. Noch wagt und vermag man es nicht, den Einblick *in* einen Raum zu geben. Dafür zeigt man eine zum Beschauer hin offene Räumlichkeit: Konsolen tragen ein Dach, das Haus öffnet sich in Lauben oder Veranden usf. Noch *Giotto* gibt statt eines Interieurs Außenansichten halboffener Räume (Abb. 94), vertiefte Bildräume, aber noch kein Raumbild. Die weitere Entwicklung der Interieurdarstellung im Wandbilde vollzieht sich in Abhängigkeit der Bildarchitektur von der realen Architektur der Kapelle oder des Saales, dem das betreffende Bild angehört. So strebt z. B. *Mantegna* (Fresken bei den Eremitani in Padua und in der Camera degli Sposi in Mantua) nach einer immer engeren Anpassung des Bildraumes an den architektonischen Raum mit Hilfe der Perspektive und der Lichtführung. Er wählt den Augenpunkt des Bildes mit Rücksicht auf den Standort des Beschauers in der Kapelle oder im Zimmer und läßt ebenso wie die lineare Konstruktion auch die Beleuchtung im Bilde sich nach der Lichtzufuhr des wirklichen Raumes richten. Soll das Fresko als täuschende Vertiefung und Erweiterung des realen Innenraumes nach den Seiten oder nach oben hin wirken, so soll auch die Illusion wach werden, als erhielten die dargestellten Gegenstände ihr Licht

aus derselben Quelle, z. B. einem vorhandenen Fenster, wie wir, die wir sie betrachten. (Vgl. *Leonardos* Abendmahl, Abb. 103.) So wird im Gegensatz zur Praxis des Tafelbildes der Bildraum nicht als in sich abgeschlossen gegeben, sondern durch allerlei kompositionelle Mittel mit der Architektur des Ortes verbunden. Erst die Hochrenaissance befreit das Wandbild und schafft in ihm Darstellungen idealer und in sich abgeschlossener Räumlichkeiten (z. B. *Andrea del Sarto*, Geburt der Maria, Fresko in St. Annunziata in Florenz). Die grandioseste Bildarchitektur aber schuf *Raffaël* — vielleicht nach einer Zeichnung *Bramantes* — in dem weiträumigen und hohen Hallengebäude der „Schule von Athen“ (Rom, Vatikan).

Eine malerische Gestaltung von Wohnräumen hatten schon *Ghirlandajo* (Geburt der Maria, St. Maria Novella, Florenz) und *Andrea del Sarto* (in dem genannten Bilde) gegeben. Aber erst in Venedig kam es in Tafel- und in Wandbildern zu wirklichen Interieurs (*Vittore Carpaccio*, Hieronymus im Gehäus, San Giorgio degli Schiavoni, Venedig, und Traum der hl. Ursula, Venedig, Accademia, Abb. 181). Hier ist eine völlige Unabhängigkeit des gemalten Innenraumes nach Gestalt, Perspektive und Beleuchtung vom Standort des Bildes erreicht. Die Mittel der Raumdarstellung sind aber auch in Venedig nach dem Herzen des Baumeisters. Bis in den letzten Winkel ist das Interieur hell: man soll die Raumbegrenzungen sehen und scheinbar mit Händen greifen können. Das Licht steht im Dienste der Raumklärung, es übernimmt aber nicht die Raumauffüllung und Erzeugung unbegrenzter oder halbdurchsichtiger Tiefen. Einzig *Piero della Francesca*, dessen wunderbare Kunst eine in Italien nicht weitergeführte Entwicklungsmöglichkeit bezeichnet, kennt das Licht als raumbildenden Faktor und als ein malerisches Mittel von elementarer Stimmungsgewalt. Sein Fresko in San Francesco zu Arezzo, das „Kaiser Konstantins Traum“ darstellt, weist mit der Wiedergabe des dämmerigen Zeltraumes und der himmlischen Lichterscheinung im Dunkel der schweigenden Nacht von der Kunst des Südens hinüber auf die der nordischen Völker.

Der Übergang von der Darstellung des reinen „Tastrumes“ zu der des „Sehraumes“ vollzieht sich in den Niederlanden ganz allmählich. Aber schon in den Anfängen einer Raummalerie bei *van Eyck* spielt das Hauptgestaltungsmittel der malerischen Auffassung: das Licht, eine andere Rolle als in der italienischen Kunst. Es tritt als bauliches Element gleichberechtigt neben die Linienperspektive und wird als Stimmungsträger herangezogen. Ein Bild wie die Verlobung der Arnolfini (London, National-Gallery) würde zwar keine Einbuße an Raumwirkung erleiden, wenn man ihm den Faktor des Lichtes entzöge, wohl aber an Wohnlichkeit und Stimmung. Die folgerichtige Ausnutzung des Lichtes und der Luft als raumschaffender und gefühlsbetonter Mächte bringt erst die klassische holländische Malerei. All-

mählich wird alles, was an tastbare Einzelformen erinnern könnte, aus dem Bildraum verwiesen: man meidet besonders die in die Tiefe führenden Linien und duldet nur die Senkrechten, die kein tastendes Durchmessen des Raumes erlauben. Das Bild soll nicht mehr aus verschiedenen Gesichtseindrücken zusammengesetzt werden, so daß in Nähe und Ferne alles gleich deutlich erscheint, sondern es soll einen einheitlichen Gesichtseindruck mit allen Deutlichkeitsabstufungen und Übergängen wiedergeben. Dieses Ziel suchte *Rembrandt* mit Hilfe des „Helldunkels“ zu erreichen, wobei er das Schwergewicht auf das Dunkel legte. Die Mitteltöne zwischen Licht und Schatten wollen nicht den Raum begrenzen, sondern ihn erfüllen. Sie verschlucken alle Einzelheiten und lassen ihn nach Höhe und Tiefe sich scheinbar ins Unendliche erstrecken. Damit spricht das Helldunkel ausschließlich zum Auge. Auch die Erstreckung von vorn nach hinten wird durch Abstufungen von Licht und Schatten gegeben, und an Stelle der Linearperspektive ist die Farben- und Beleuchtungsperspektive getreten. Die Italiener gaben die Architektur des Innenraumes, *Rembrandt* gibt seine Atmosphäre (z. B. der Philosoph im Louvre, die Holzhackermadonna in Cassel, vgl. auch die Radierung des lesenden Six).

Das Ziel der holländischen Kunst, die malerische Raumwirkung zu verstärken, führte dazu, die Nahansicht des Raumes, statt wie bisher sein Fernbild, zu gestalten. Die ältere Malerei hatte ja einen Innenraum so dargestellt, wie man ihn etwa von außen durch ein Fenster oder als Bühnenbild von der Tiefe der Parketts aus sehen würde. Sie ließ von den Dingen im Raum und von seinen Wänden alles sehen, was man von einem idealen, ziemlich entfernten Standpunkte aus wahrnehmen könnte. Dagegen versucht die holländische Malerei, von *Vermeer van Delft* an, den Innenraum so zu malen, wie ihn das Auge eines Menschen sieht, der sich wirklich *in* ihm befindet (z. B. das Atelier des Malers, Wien, Sammlung Czernin). Das heißt: man gibt die Räumlichkeit aus ganz naher Distanz, was zur Folge hat, daß nur verhältnismäßig wenige Dinge und nur ein kleines Stück Wand, Decke oder Boden auf einmal zu sehen sind, daß ferner die Gegenstände, z. B. Möbel, rasch nach der Tiefe hin verschwinden und der Betrachter das Gefühl hat, als umfaßten ihn wirklich die Wände des Raumes, als dehnte dieser sich also nicht nur von der Bildebene nach hinten, sondern von ihr auch nach vorn aus. In den klassischen holländischen Interieurbildern bei *Pieter de Hooch*, bei *Janssen* (Abb. 182), *Ter Borch* und besonders *Vermeer van Delft* rücken die Dinge dem Betrachter gleichsam auf den Leib, besonders, wenn zur Belebung der Wirkung der Raum über Eck gestellt ist, wir also wie aus einer Zimmerecke in der Diagonale durch das Interieur sehen. Um die Abstufung der Farben auch bei diesen verkürzten Entfernungen zu beobachten, nahmen diese Maler — an *Rembrandts* Bildern gemessen — eine allgemeine Aufhellung vor. Was sich von der Darstellung bürgerlicher Wohnräume sagen läßt,

paßt auch auf eine verwandte Gattung des niederländischen Interieurbildes, auf das Architektur- oder Kirchenbild.

In der Absicht, bei der Innenraumdarstellung die Einheit des Gesichtseindrucks zu wahren, begegnen sich die Holländer mit dem Spanier *Velasquez*, dessen großes Bild der *Meniñas* (Madrid, Prado) das höchste Maß an optischer Geschlossenheit des Ganzen bei sorgfältigster Abstufung der einzelnen Farbenwerte nach der Stellung der Dinge im Gesichtsfelde aufweist. Von hier aus führt der Weg zum modernen Impressionismus in der Interieurmalerei. Eines ihrer frühesten Beispiele, *Menzels Zimmer* von 1845 (Berlin, Nationalgalerie), gibt nicht nur ein Interieur als Nahraum, sondern auch als unpersönlichen Schauplatz von Licht und Luft.

**b) Figur und Raum.** An der bisherigen Reihe von Beispielen wurde versucht, die Wandlungen und Gegensätze im malerischen Sehen, soweit es sich auf den Innenraum bezieht, darzustellen. Das Walten des zweiten Faktors, der, wie gesagt, an jeder Raumgestaltung Anteil hat, des Naturgefühles, oder in unserm Falle: des Raumgefühles, läßt sich ablesen am Verhältnis der menschlichen Figur zum Raume. Die Art, wie die menschliche Staffage im Interieurbild behandelt wird, sagt etwas aus über die Stärke und Richtung der Stimmungen, die Innenräume zu verschiedenen Zeiten in den Menschen erweckten.

In Italien beherrscht der Mensch den Bildraum. Dieser ist ein Schauplatz und eine Begleitung seines Handelns, aber nicht sein Erlebnis. Hintergrundarchitekturen und Nebenkulissen ordnen sich der Figurenkomposition unter. Die italienische Kunst von *Giotto* bis *Tiepolo* kennt nicht die menschliche Figur als bloße Staffage des Innenraumes. Selbst bei *Carpaccio* besitzt das Zimmer der heiligen Ursula (Abb. 181) nur deshalb einen so starken Eigenwert, weil die Heilige schläft. Wenn auch das südliche Naturgefühl nicht die Unterordnung des Menschen unter den umgebenden Raum zuließ, so kam es doch bei *Andrea del Sarto* und den Venezianern zu einem sachlichen und formalen Gleichgewicht zwischen Figur und Raum. In Andreas Fresken stehen die Gestalten nicht *vor* einer Bildarchitektur, wie etwa bei *Giotto*, sondern wirklich *im* Raume, der ihnen als Erscheinung gleichgeordnet ist. Die Venezianer (*Giovanni Bellini*, Abb. 106) verstärken das Gefühl einer wohligen Harmonie zwischen Figur und geschlossenem Raum noch durch den Gegensatz eines Ausblickes in den Freiraum, ein Motiv, das aber erst in der neueren Kunst den Stimmungsgehalt der Sehnsucht aus der Enge ins Weite erhält.

Im Norden versucht wiederum *van Eyck* als erster die menschliche Figur dem Raume einzuordnen. Und sie bleibt ihm koordiniert, bis sie von dem erwachten Naturgefühl des 17. Jahrhunderts in eine untergeordnete Stellung gedrängt wird. Schon *Rembrandt* gibt in den kleinen Gestalten ein-

samer Denker in großen Gemächern eine bloße Staffage des Raumes. Noch weiter aber gehen die Interieurmaler *Vermeer van Delft*, *Pieter de Hooch* u. a., die nach Möglichkeit die menschliche Figur unschädlich machen, indem sie sie ganz in ihre malerischen Absichten einbeziehen. Rückansichten berauben die Menschen sozusagen der Persönlichkeit; man möbliert mit ihnen die Zimmer, deren Raumcharakter jetzt mit unwiderstehlicher Gewalt zu den Augen und zur Seele spricht (Abb. 182). Ein verwandtes Naturgefühl macht sich in der Interieurmalerie der Spätromantik geltend. Der Mensch wird als ein Ganzes mit der Natur empfunden, und in dieser lyrischen Hingabe an die Umwelt des Innen- oder des Freiraumes bekommt die eigene Gestalt und das eigene Sein auch nur den Wert, der etwa einem Baume eignet. So erklärt sich das Wiederauftauchen der Rückfiguren in den Interieurs der Biedermeierzeit (z. B. *Kerstings* „Stickerin“, Weimar, Schloß, und *C. D. Friedrichs* Bildnis seiner Frau am Atelierfenster, Berlin, Nationalgalerie). Aus dem romantischen Naturgefühl wird aber auch die Neubelebung des Fenstermotivs verständlich: das Hinaussehen und -sehen der Gestalten (*Moritz von Schwinds* „Morgenstunde“, Abb. 141) soll den Gegensatz zwischen der freien Landschaft und der Gebundenheit des Zimmers wehmütig empfinden lassen. Bisher ging der Weg der Entwicklung von der Beherrschung des Raumes durch den Menschen zum Beherrschtwerden des Menschen durch den Raum. In der modernen Interieurmalerie verschwindet die menschliche Staffage überhaupt aus dem Bilde (z. B. das erwähnte *Menzelsche* Zimmer und das Interieur von *Hammershoi* in der Berliner Nationalgalerie), die Figur hat dort kein Daseinsrecht mehr, wo die einzig handelnden Mächte Licht und Luft sind, und wo aus dem Raume als Mittel zum Zweck der Menschendarstellung (wie es in Italien der Fall war) ein malerischer Selbstzweck geworden ist.

2. **Freiraum.** Die *Landschaft* als malerische Gestaltung der freien Natur gehört ebensowenig wie das Bildnis von Anfang an zu den selbständigen Gattungen der Malerei. Sie hat sich erst allmählich freigemacht: aus einer Enklave in fremden Bildgattungen wurde sie im 17. Jahrhundert zu einem unabhängigen Reich, das gleichberechtigt von nun an neben die älteren Gebiete der Malerei tritt. Auf zwei Wegen hat sich die Entstehung des Landschaftsbildes vollzogen: in der Monumental- und in der Miniaturmalerei. In Italien entwickelt sich die Landschaftsmalerei in Verbindung mit dem Andachts- und Geschichtsbilde, sei es als landschaftlicher Hintergrund eines Geschehnisses, sei es als Schauplatz einer Legende, wie ihn z. B. die Geschichten der heiligen Einsiedler fordern. Erst allmählich — und auch nur in Venedig — hat sich die Landschaftskunst von den Fesseln der Monumentalmalerei sakralen oder profanen Inhaltes freigemacht. Das Trecento bedient sich — wie wir es auch bei der Darstellung von Innenräumen



gesehen haben — der konventionellen, von der byzantinischen Kunst her überlieferten Landschaftsformen. Neben dieser wirklichkeitsfremden, traditionellen Auffassung machen sich vereinzelt Äußerungen eines neuen Wirklichkeitssinnes fühlbar. In den Fresken des Camposanto von Pisa, dem Einsiedlerleben und dem Triumph des Todes, tritt er zutage in der Darstellung der Vegetation, der Blumen, Bäume und Wiesen. Im Quattrocento findet dann die Auseinandersetzung beider Richtungen statt. Neben den an Elementen der Beobachtung reichen Bildern *Ambrogio Lorenzettis* stehen die Wandbilder *Benozzo Gozzolis* (z. B. im Palazzo Riccardi in Florenz), in denen Konventionelles sich mit Gesehenem mischt, die alten Schemata für Berge und Bäume gleichsam eingetragen werden in die Erinnerungsbilder wirklicher Gegenden. Das Cinquecento, besonders in der toskanischen und umbrischen Malerei, versucht über die Fülle scharf beobachteter Einzelheiten und Landschaftsausschnitte, die willkürlich aneinandergereiht wurden, hinauszukommen zu einem natürlichen Zusammenhang der Erscheinungen und zu einer Stimmungslandschaft, die eine Ergänzung des Ausdrucks wird, der den Gestalten innewohnt. (*Perugino, Piero di Cosimo*.) Es bleibt aber in der toskanisch-umbrischen Malerei bei einer steten Abhängigkeit der Landschaft von der Figurenkomposition, deren beherrschende Linien und deren Gefühlsbetonungen sie aufnimmt. Von diesen Fesseln befreit sich erst die Landschaftsmalerei Venedigs.

In den Niederlanden beginnt die Geschichte des Landschaftsbildes mit den sogenannten „Drôleries“ der französischen und burgundischen Miniaturen, d. s. die kleinen, genrehaften Schilderungen aus dem Tier- und Menschenleben, die dann in die Monats- und Jahreszeitenbilder der profanen Kalender allmählich übergehen. In diesen Bildchen, deren Motive der alltäglichen Umgebung von Mensch und Tier entnommen sind, liegen die Keime der holländischen Landschaftskunst, ja sie besitzen schon das typische Breitformat, das die Darstellung des flachen Landes fordert. Unser Beispiel aus den „Heures de Turin“ (Abb. 168) zeigt die Landung Wilhelms VI. von Holland an der Nordseeküste in der Gegend von Haag. Eine Reihe charakteristischer Merkmale der holländischen Landschaft weist diese Miniatur schon auf. Den Blick von der Düne herab auf das Meer und den stürmischen Nordseehimmel, dessen hohe Wolken das Gefühl der Raumstreckung auch nach oben hin geben. Von hier aus führt der Weg zur Landschaft des Genter Altars der Brüder *van Eyck*, der am Anfang der großen Landschaftskunst in den Niederlanden steht. (Vgl. auch den Landschaftshintergrund der Madonna des Kanzlers Rollin, Abb. 112.)

Die Landschaft als selbständiges Thema der Malerei läßt sich nur begreifen aus dem Wesen und den Wandlungen des Gefühles, dem in Landschaftsbildern Form gegeben wird. Wir fragen also nach dem *Landschaftsgefühl* als einer Teilerscheinung und Seite des allgemeinen Naturgefühles.

Was sagen der freie Raum und das unbegrenzte Licht aus? Welche Eindrücke und Stimmungen bilden den Inhalt des Naturgefühles, soweit es durch die Landschaft geweckt wird? Wieder läßt sich eine Zweifelt der Empfindungsweise feststellen, lassen sich Temperaments- und Auffassungsunterschiede beschreiben, die das Erlebnis der Landschaft bald nach dieser, bald nach jener Richtung drängen.

Man kann der freien Natur sachlich und objektiv gegenübertreten, sie zum Gegenstand der Beobachtung machen, sozusagen das Antlitz der Erde hier und dort auf seinen physiognomischen Charakter hin ansehen. Das ist die Art eines naiven und positiven Naturgefühles, dem das Objekt des Erlebnisses stets etwas Draußenstehendes, mit uns nur durch das Sehen Verknüpftes ist. Man kann aber auch, und damit kommen wir zur andern Richtung des Landschaftsgefühles, in der Natur mehr sehen: sie als Gleichnis oder Bild unseres eigenen Wesens empfinden. Dann scheint uns die Landschaft voll von Ausdruck und Empfindung zu sein, weil wir unsere eigene Seelenhaftigkeit in ihre Formen einfühlen und nun geläutert und bereichert zurückempfangen, was wir an Empfindungen, an Freude und Sehnsucht hingaben. Für eine solche Gesinnung ist die Natur nicht ein stummer Gegenstand der Betrachtung, sondern etwas Lebendiges, das auf die Fragen, die das erregte Herz des Menschen stellt, antwortet. Im Gegensatz zu der *positiven* Richtung im Landschaftsgefühl wird man diese Auffassungsweise als romantisch oder als „*sentimental*“ im Sinne Schillers bezeichnen müssen.

Diese zweifache Möglichkeit, eine Landschaft zu erleben, führt zu zwei verschiedenen Stilen der Landschaftsmalerei, zur *intimen* (paysage intime) und zur *heroischen* Landschaft. Unter dem Begriff der intimen Landschaft fassen wir alle auf Formung des positiven Landschaftsgefühles gerichteten künstlerischen Absichten zusammen, von heroischer Landschaft soll dagegen gesprochen werden, wo es sich um Gestaltung des romantischen Landschaftserlebnisses handelt. Intime Landschaften werden dem Bildnis, heroische Landschaften dem stimmungsvollen Genrebilde nahestehen.

a) *Intime Landschaft.* In Italien erwacht zwar um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts in der Poesie der Sinn für das unbefangene Sehen der Landschaft, in der Malerei führt er aber erst später zur intimen Landschaftsschilderung, und auch da nur als Beigabe des menschlichen Gehaltes der Andachts- und Repräsentationskunst. Die erste Theorie der Landschaftsmalerei verdankt Italien *Leonardo da Vinci*, den gewaltigsten Zuwachs an Beobachtungen der wirklichen Welt aber *Piero della Francesca*, der zuerst das freie Licht, blaue Schatten, genaue Spiegelungen im Wasser und die Erscheinungen der Luftperspektive wiedergab (z. B. die Hintergründe und

Rückseiten der Montefeltre-Bildnisse, Florenz, Uffizien [vgl. auch Abb. 97 u. 98]). Neben der mittelitalienischen Landschaftsmalerei entwickelt sich in Venedig, wo ein unvergleichliches Stadtbild, die koloristische Begabung der Künstler und eine an den kontemplativen Menschen sich wendende Daseins- und Zustandsmalerei die günstigsten Bedingungen schuf, die reinste Blüte der italienischen Landschaftsgestaltung. Von *Carpaccios* Ursula-Legende und *Gentile Bellinis* Historien an, die das Geschehnis auf venezianischem Boden lokalisieren, bis zu *Veroneses* Landschaften in der Villa Masèr entnimmt die Malerei sowohl der Terraferma, dem hügeligen Festlande bis zu den Alpen hin, als auch der Welt der Lagune und der Stadtkanäle eine Fülle landschaftlicher Motive. Das selbständige Landschaftsbild aber entstand erst im 18. Jahrhundert, und zwar als Stadtbild. *Canaletto* und *Guardi* entdeckten die Stadt Venedig als Bildthema. Als die Staatsform zerbrach, wurde die malerische Form der Stadt gewonnen.

Auch in Deutschland dringt die freie Natur über das Andachtsbild, dem sie Hintergründe gab, in die Malerei ein. Lehrer der Deutschen in der intimen Naturbeobachtung — wie übrigens auch der Italiener — waren hierbei die alten niederländischen Meister, die sich voller Freude an der bunten Welt schon früh zutraulich und doch ehrerbietig der Landschaft genahnt hatten (z. B. *Gerard Davids* Taufe Christi, Brügge, Museum; *Hieronymus Boschs* Anbetung der Könige, Madrid, Prado, und die Bildnisse *Memlings*). Aber auch bei *Dürer* geht das Landschaftliche nur neben der großen Kunst einher. Sein Natursinn offenbart sich in der irdischen Landschaft des Allerheiligenbildes (Wien, Hofmuseum) und, unabhängig vom Figürlichen, in einer Reihe von Aquarellen, die wirklich Bildnisse der Gegenden enthalten, die Dürer auf der Reise sah (z. B. Ansicht von Trient, Kunsthalle, Bremen, und die Drahtziehmühle im Berliner Kupferstichkabinett). Zugleich macht sich aber in den Ausschnitten aus einer Landschaft, wie in dem Rasenstück der *Albertina*, eine der italienischen Landschaftskunst grundfremde Gesinnung geltend. Es ist die Auffassung der Natur als einer Vielheit von Stilleben, welche liebevolle Versenkung in jede Einzelheit und Hingabe auch an das Unscheinbarste verlangen. Diese Tendenzen, die in Dürers Graphik noch deutlicher werden als in seinen Gemälden, lassen auch die landschaftlichen Elemente in den Bildern *Cranachs* und *Grünewalds* entstehen (vgl. Abb. 110 und von *Grünewald* die Heiligen Paulus und Antonius in der Welteinsamkeit, Kolmar, Museum) und machen es möglich, daß *Hans Baldung Griens* Enthauptung der heiligen Dorothea (Prag, Rudolphinum) in einer deutschen Winterlandschaft spielt. Der erste deutsche Maler aber, dem die Landschaft ein Erlebnis ganz eigener Art und voller zarter Reize war, ist *Albrecht Altdorfer* (Landschaft, München, Alte Pinakothek, und die Bilder aus der Geschichte des heiligen Quirinus in der Akademie zu Siena und im Germanischen Museum zu Nürnberg). In der getreu darstellenden Kunst dieser

Meister lassen sich die Physiognomien der deutschen Landschaften deutlich unterscheiden: fränkische Gegend bei Dürer, die Vogesen in Grünwalds Gemälden und die Donau- und Voralpenlandschaft bei Altdorfer. Mit *Adam Elsheimer* beginnt dann die Reihe italienisierender Deutscher, die über die deutsch-römischen Landschaftler des 19. Jahrhunderts hinweg bis zu *Arnold Böcklin* führt und hinüberweist in das Reich der heroischen Landschaft.

Das eigentliche Feld der intimen Landschaftsauffassung und -darstellung und der Schauplatz ihrer ersten Blüte ist Holland. Wie läßt sich die Art des holländischen Fühlens und Sehens landschaftlicher Gegenstände kennzeichnen? Was sieht man in der freien Natur? Im wesentlichen sind es zwei Quellen starker Eindrücke: der freie Raum, wie ihn das flache, zu weiter Umschau ladende Land gibt, und das freie Licht, das vom hohen und weiten Himmel über ihn strömt. Das Gefühl für Raumfülle und Lichtfülle kennzeichnet den holländischen Landschaftssinn. Sein besonderes Wesen wird vielleicht bei einem Vergleiche der verwandten und doch verschiedenen Bedingungen klar, die in Venedig und in Holland für das Erwachen der „paysages intimes“ vorhanden sind. Hier wie dort rauben die über dem Meere lagernden feuchten Wasserdünste den Dingen die festen Formen und beeinflussen die Gegenstandsfarben. Die bleiche wasserhaltige Luft ballt sich zu Wolken, die den Himmel hoch und weit sich wölben lassen. Venedig ist die einzige Stadt in Italien, die nicht nur freie Umschau in eine „großgemessene Weite“ bietet, sondern auch unter der Wirkung jenes eigentümlichen Mediums zwischen Luft und Wasser steht, das man als „Atmosphäre“ bezeichnet.

Und doch: die koloristische Erscheinung der Landschaften ist grundverschieden. Venedigs südlicher Himmel und südliches Meer ist von einem Farbenreichtum, den Nordseehimmel und -wellen nicht kennen. Die Farbengebung venezianischer Maler arbeitet mit starken Gegensätzen, die der Holländer mit den Nuancen eines beherrschenden Tones. Vor allem aber: das malerische Interesse ist im Süden auf andere Inhalte gerichtet als im Norden. Die venezianische Landschaftsmalerei kennt keine selbständigen Darstellungen des Meeres, ihr Naturgefühl wendet sich an das Festland und — in erster Linie — an das Stadtbild. Gerade dieses aber spielt in der holländischen Malerei nur eine Nebenrolle. *Vermeer van Delft* mit seinem Straßenschild (Amsterdam, Sammlung Six) und der großen Ansicht Delfts (Haag, Mauritshuis) steht fast allein. Erst von den französischen Impressionisten, von *Monet*, *Pissaro* u. a., wird die landschaftliche Schönheit der Stadt, und zwar der Großstadt, wiederentdeckt. Die landschaftliche Empfänglichkeit des Holländers ließ dagegen die „Marine“ als neue Bildgattung sich entwickeln neben dem Strand- und Dünenbild. So sehr auch die Anlage der Stadt Venedig und die Bauart seiner Häuser die Ferne hineinzieht in das Gesichtsfeld der Bewohner, eigentliche Fernsichten, in denen die architek-

tonische Einzelheit verschwindet gegenüber der überwältigenden Rauffülle, und der Himmel als das Unbegrenzte den Vorrang hat vor der begrenzten Erde, sind hier nicht entstanden. Der Verwendung der Vogelperspektive für eine panoramaartige Überschau und Fernsicht blieb den holländischen Landschaftsmalern vorbehalten.

Die erste Tat der *van Eyck* (Abb. 112) und ihrer Nachfolger: der *Gerard David*, *Dirk Bouts*, *Hieronymus Bosch* und *Peter Breughel d. A.*, war die Tiefengliederung des Freiraumes. Die Aufgabe wurde gelöst nicht auf dem Wege unmittelbarer Naturbeobachtung, sondern mit Hilfe einer traditionellen Kompositionsformel: des *Dreiplanes*. Die drei Tiefenstationen: Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund stellen drei übereinandergeordnete Schauplätze dar, von denen der erste gewöhnlich für die Haupt-handlung, der mittlere für die umgebende Staffage bestimmt ist, und der letzte als Abschluß dient. *Dirk Bouts* verband als erster die formale Dreiteilung mit der koloristischen, er wies dem Vordergrunde eine braune, dem Mittelgrunde eine grüne und dem Hintergrunde eine blaue Tönung zu. Diese Farbenverteilung ist gleichfalls Ausdruck einer malerischen Konvention, nicht etwa Ergebnis der unbefangenen beobachteten Farbenperspektive.

Wie sich in den landschaftlichen Motiven der Mittelgründe Phantastik und Wirklichkeitstreue mischen, gehen Nahsicht und Fernsicht unvermittelt ineinander über. Die Tendenz der späteren holländischen Landschaften zielt dahin, vom Übereinander der Bildpläne zum Hintereinander, von einer Kombination mannigfaltiger Gesichtseindrücke zur Wiedergabe eines einheitlichen optischen Erlebnisses vorzuschreiten und an Stelle der einzeln gesehenen und vereinzelnden Gegenstandsfarben die bindende spezifisch holländische Luftperspektive zu setzen. Das starre Schema des Dreiplanes lockert sich, eine neue landschaftliche Kompositionsformel wird gefunden, indem die Gründe ineinandergeschoben werden, so daß die Trennungslinie in der Bilddiagonale läuft. Auch dieses Prinzip der „*Terrainindigonale*“ ist eine Vergewaltigung des natürlichen Sehens. Die Blüte der holländischen Landschaftskunst setzt mit der Reihe der großen Maler ein, die vor allen Dingen im Bildaufbau den Drang nach Einheit und Stärke der Raumwirkung befriedigen. Das kann auf verschiedene Weise geschehen.

Durch relative Tieflegung des Horizontes und Erhebung des Standpunktes, von dem aus die Landschaft aufgenommen wird, gewinnt man einen einzigen, nur durch wagerechte Geländestreifen von vorn nach hinten gegliederten Plan (*Rembrandt*, *Goyen*, *Vermeer van Delft*). Alle Vertikalen werden nach Möglichkeit zugunsten der Horizontalen ausgeschaltet; das bedeutet den fast völligen Verzicht auf größere Einzelobjekte als Staffage. Die Flachlandschaft soll als solche mit Macht wirken. Die letzte Folgerung dieses Wollens ist die Einführung der *Vogelperspektive* in das Landschafts-

bild. Hatte man früher, bei den Anfängen der Landschaft im Kirchenbilde, den Horizont hoch, den Vordergrund tief gelegt, weil die Bildbetrachter von unten zu dem auf dem Altar stehenden Bilde aufsehen mußten, so geben die profanen, von einem bestimmten Standort unabhängigen Bilder einen Landschaftsausblick so, als ob man von einem Kirchturme oder dem Rande einer hohen, steil abfallenden Düne über das weite flache Land hin- und herablickt. Einzig diese Wahl des Standpunktes übermittelt dem Beschauer das eigentümliche Gefühl, vom Raume umgeben zu sein, gleichsam frei in ihm und über dem festen Lande zu schweben. Der Vordergrund ist zum Untergrund geworden (z. B. *Herkules Seghers*: Stadt Rhenen, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, und *Philipp Koninck*: Landschaft, London, National Gallery).

Der Eindruck des allseitigen Freiraumes kommt aber nicht allein zustande durch die Tiefenerstreckung, sondern es gehört auch die Ausdehnung nach oben dazu. Infolgedessen ändert sich das Verhältnis der Erde zum Himmel im Bilde: das feste Land beansprucht bei den klassischen Malern der Flachlandschaft nur noch ein Drittel der Bildfläche, während zwei Drittel der Luft vorbehalten sind. Wie sich aber auf der Ebene die Größe der Entfernungen nur bezeichnen läßt durch Tiefenstationen (Geländestreifen, Häuser, Bäume), über die der Blick in die Ferne geführt wird, so kann man auch die Höhererstreckung des Raumes nur andeuten, wenn das Auge am Himmel gewisse Haltepunkte findet, mit deren Hilfe es Abstände zu schätzen vermag. Die bloße Helle oder Dunkelheit besitzt, ebensowenig wie z. B. der Nebel, Tiefe. Deshalb gliedern die holländischen Landschaftsmaler den hohen Himmel durch Wolkengebilde (z. B. *Ruysdael* und *Jan van de Capelle*), die nicht so sehr als schöne Einzelformen wirken sollen, sondern gleichsam als Staffage der Luft. Diese Landschaftskunst vermag Raumgefühle ganz eigener Art zu erwecken. Sie gibt ein Minimum an Gegenständlichkeit und Bestimmtheit der Einzelformen und ein Maximum an Freiheit und Größe der Gesamtform. Wir haben nicht mehr das Bildnis einer bestimmten Gegend vor uns, das uns vertraut anspricht, sondern das Erlebnis der Landschaft überhaupt als das des freien Raumes. — Neben den Flachlandschaften bilden jene Werke der holländischen Landschaftsmalerei eine Gruppe für sich, die man als landschaftliche Innenräume bezeichnen könnte. Es handelt sich um die Gestaltung charakteristischer Raumformen, wie sie in der freien Natur durch begrenzende Häuser, Bäume usf. gebildet werden. Hierher gehören die unbedeckten Gehräume der Kanäle, Straßen und Alleen (z. B. *Hobbema*, Abb. 126; *Jan Hackert*, die Eschenallee [Amsterdam, Rijksmuseum]) und die Verweilräume unter offenem Himmel: Wiesen und Plätze (Beispiel: die Farm von *Adriaen van de Velde*, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum). Auch hier wird eine möglichst intensive und einheitliche Raumwirkung angestrebt. Das Studium der holländischen Landschaftler bereitete in Frankreich um die Mitte des 19. Jahrhunderts die

Malerei der Schule von Fontainebleau vor. Hatte das Rokoko in der Landschaft nur idyllische Hintergründe menschlichen Geschehens gesehen (vgl. *Watteaus* „Tanz“, Abb. 121), so erhoben *Corot*, *Dupré*, *Diaz*, *Rousseau* und *Daubigny* sie zum selbständigen, der Figurenmalerei gleichberechtigten Stoffgebiet der Malerei. Ob die Staffage dabei wirklichkeitsferner Natur ist, wie in manchen Bildern *Corots* (vgl. den „Morgen“, Abb. 122), oder wirklichkeitsnah (so z. B. bei *Daubigny*), ist für das Wesen dieser intimen Landschaftskunst belanglos.

Eine prinzipiell neue Wendung in der objektiven Auffassung und Darstellung der Landschaft brachte der *Impressionismus*. In dieser Stilphase der modernen Malerei gelangten künstlerische Absichten zur Weiterbildung und zur Reife, die schon vereinzelt bei den alten Meistern sich fühlbar gemacht hatten. Die französischen Maler *Manet*, *Monet* und ihr Kreis erzogen sich zu einer Landschaftsdarstellung, wie sie, wenn auch nicht ausschließlich, in Holland *Brouwer*, in Spanien *Velasquez* und *Goya* und in England *Constable* geübt hatten. Den Inhalt ihrer Naturauffassung bildet nicht mehr, wie in der klassischen holländischen Malerei, das Erlebnis des freien Raumes, sondern das der freien Luft und des freien Lichtes. Das Auge soll nicht mit Hilfe einer Anordnung von Tiefenstationen in die Ferne und in die Höhe geleitet werden, sondern es soll aller Blickwanderung entgehen im ruhigen Schauen die offene Natur empfinden als einen unräumlichen Reichtum mannigfach abgestufter Licht- und Farbenreize, die über ihre optische Qualität hinaus nach keiner Deutung und geistigen Verarbeitung verlangen. Für diese Sehweise, die wir als die „impressionistische“ bezeichneten, rücken Nähe und Ferne in *einen* Plan zusammen: eine perspektivische Raumillusion und die Vorstellung bestimmter Abstände kommen nicht zustande. Nicht die Staffage, sei sie belebter oder unbelebter Natur, schafft jetzt eine Gliederung im Gesichtsfelde, sondern diese ergibt sich einzig durch Abstufung der Licht- und Farbenwerte. Solche Eindrücke gewinnt man aber am leichtesten im Fernbilde der Dinge. Die Ferne bekommt also für den impressionistischen Maler einen ganz andern Wert, als sie ihn in der klassischen Landschaftskunst Hollands besaß. Während dort das Streben dahin ging, mit Hilfe der Vogelperspektive den Blick *in* die Ferne darzustellen, malt der Impressionist die Dinge, wie sie *aus* der Ferne gesehen erscheinen. In der älteren Kunst soll der *Abstand* des Betrachters von den Einzelheiten der Landschaft fühlbar werden, in der neuen Malerei kommt es auf die *Wirkung* der Distanz an, nämlich auf den Eindruck eines fleckenhaften Nebeneinanders von Farben und Helligkeiten. Es handelt sich aber in beiden Fällen nicht um Richtigkeit oder Falschheit des Sehens, sondern um verschiedene Seiten des Naturgefühles, deren Gestaltung im Bilde auch grundverschiedene malerische Methoden und Mittel verlangt.

b) **Heroische Landschaft.** Der intime und der heroische Stil der Landschaftsmalerei entsprechen, wie wir sahen, den beiden typischen Seiten des Landschaftsgefühles: einer objektiv beobachtenden und einer subjektiv belebenden Auffassung. In Wirklichkeit mildert sich aber dieser begriffliche Gegensatz dadurch, daß es zahllose Übergänge und Zwischenstufen zwischen dieser und jener Richtung des Erlebnisses und naturgemäß auch seiner Gestaltung gibt, daß wir ferner innerhalb desselben Menschen- und Malerdaseins die eine Empfindungsweise nach der andern zur Herrschaft gelangen sehen, daß es also heroische und intime Landschaften von derselben Hand geben kann. So bildet z. B. die Kunst *Milletts* (z. B. die Ährenleserin und Angelus), ja auch die *Corots* (Bad der Diana, Louvre) sozusagen einen heroischen Einschlag in den *paysages intimes* der Schule von Barbizon. Bei beiden gewinnt die Landschaft als Ausdruck von Stimmungen hier mehr dramatischer, dort mehr lyrischer Natur das Übergewicht über die Landschaft als reine Darstellung eines Gesichtseindrucks. Bei *Ruysdael* und *Rembrandt* dagegen tritt die intime Auffassungsweise gleichberechtigt neben die heroische. *Ruysdael* war der Maler des Judenkirchhofes (Dresden, Galerie), aber auch der Maler porträthaft gesehener Flachlandschaften, und wenn man *Rembrandt* gerne als den Maler der Seele bezeichnet, und Goethe von *Ruysdael* als „Dichter“ und *Rembrandt* dem „Denker“ reden konnte, so ist nicht zu vergessen, daß *Rembrandt* ein ebenso großer Darsteller der beseelten wie der unbeseelten Natur ist. Auch seine Bedeutung als Landschaftler besteht darin, daß er nicht aufging in der heroischen Landschaft („das Gewitter“ im Museum zu Braunschweig und „der barmherzige Samariter“ in Krakau), sondern daß ihm ein Stück unscheinbarster Natur wie die Winterlandschaft (Cassel) einen Anlaß geben konnte, die ganze Fülle seiner Kunst zu entfalten.

Der Italiener kennt im allgemeinen kein sentimentales Naturgefühl. Ihm fehlt das Bedürfnis, nach der Natur sich zu sehnen, sich in die Landschaft zu flüchten und in ihren Formen ein Gleichnis menschlicher Gefühlszustände zu suchen. Eine heroische Landschaft im Sinne der Ausdruckskunst konnte daher nicht entstehen, oder nur in Ansätzen, wie wir sie etwa in *Giorgiones* sog. „Gewitter“ (Venedig, Palazzo Giovanelli) oder der phantastischen Abendlandschaft *Tintoretts* vor uns haben (Scuola di San Rocco in Venedig) oder in *Tizians* Ermordung des Petrus Martyr (Original verbrannt in S. Giovanni e Paolo, Venedig), bei der auch die Bäume an dem Aufruhr der Menschen teilnehmen. Die Landschaften aber, die *Annibale Carracci* in Rom (Palazzo Doria) schuf, sind doch nur dekorative Arbeiten — freilich von monumentaler Raumlagerung —, aber nicht Zeugnisse eines Temperamentes, das in der Landschaft ein Erlebnis des Menschen, in der menschlichen Figur einen Ausdruck der Landschaft sieht.

Die eigentlichen Begründer der heroischen Landschaft waren die in Rom heimischen Franzosen *Nicolas Poussin* und *Claude Lorraine*, genannt



*Claude Lorrain*. Über ihre Kunst entscheidet nicht die Frage nach Wirklichkeitsnähe oder Wirklichkeitsferne, auch nicht die andere nach der Wärme des Gefühles, dem in diesen Landschaften Form gegeben wird. Elemente der unmittelbaren Wahrnehmung, wie solche der kombinierenden, auslesenden und steigernden Phantasie, dienen beiden Künstlern (ebenso den ihnen nahestehenden *Caspar Dughet* und *François Millet*) als gleichwertiges Material, das eine große Gesinnung und eine streng formende Hand zu Bildern eines höheren menschlichen und landschaftlichen Daseins gestaltet. Die Wärme des Gefühles setzt sich um in die Natur und menschliche Staffage zur Stimmungseinheit verschmelzende schöpferische Energie. Die freie Natur wird sichtbares Gleichnis menschlicher Gemütszustände und Handlungen. So spiegeln sich die großen Gegenstände der biblischen Geschichte: Adam und Eva, Ruth und Boas, die Kundschafter mit der Traube und die Sintflut, für die Phantasie *Poussins* im Kreislauf der Jahreszeiten (Paris, Louvre) und ihrer verschiedenen Wirkung auf die empfängliche Seele des Menschen wider. Matthäus und den Engel sieht Poussin in einer Campagna-Landschaft ernstester Physiognomie (Abb. 127), *Claude Lorrains* Flucht nach Ägypten (Dresden, Galerie), Hagar und Ismael (München, Alte Pinakothek), Einschiffung der Königin von Saba (Seehafen bei Sonnenuntergang) [Abb. 128] weisen der Landschaft die Bedeutung einer pathetischen Resonanz des menschlichen Motives zu.

Bei *Rubens* ist die Natur der eigentliche, der einzige Held der Landschaft. Die menschliche Staffage sinkt zum Beiwerk herab, das eigentlich nur noch eine titelgebende Aufgabe hat. Was er unter den Namen: „Schiffbruch des Äneas“ (London, Galerie Hope), „Odysseus und Nausikaa“ (Florenz, Pitti), „Philemon und Baucis“ (Florenz, Pitti) dargestellt hat, ist das schrankenlose Walten der Elemente, in dem ein gleich elementares Temperament sich wiederfindet. Rubens gießt seinen unbändigen Bewegungs- und Daseinsdrang in die Formen der Natur. Seine Landschaften sind Helden der Erde: das feste Land ringt mit der empörten See, die Wolkenmasse mit dem durchbrechenden Licht, der Wald mit Regen und Sturm. Und wenn sich der Regenbogen spannt, so macht das Land seinen Frieden mit dem Himmel. Glück und Leid, Sieg und Unterliegen, Melancholie und Heiterkeit, die wir in uns fühlen, sind auch Erlebnisse der freien Natur, denn für Rubens ist sie beseelt; nur ist ihre Seelenhaftigkeit — der unseren nahverwandt — um so viel reicher und tiefer, als der Heros den Alltagsmenschen an Vitalität überragt.

In Naturgefühl und Naturgestaltung *Poussins* scheint ein Grundzug des französischen Wesens sich zu offenbaren, denn es ist noch immer der Geist jener heroischen Landschaftskunst, der den Fresken des *Puvis de Chavannes* (z. B. Antike Vision im Palais des Arts zu Lyon oder *Inter artes et naturam*, Abb. 144) Haltung und Größe gibt.

In England entwickelte *Turner* (Abb. 130) im Anschluß an sein Vorbild *Claude Lorrain* einen heroischen Landschaftsstil sehr persönlicher Art. In seinen reifsten Werken schied er aus der Landschaft aus, was nicht Wasser und Luft, Nebel, Dampf oder ein verwandtes Element ist, er schränkte das Feste nach Möglichkeit ein zugunsten des Fließenden, Formverhüllenden. Ihm, dem Sohne des sonnenarmen England, erschloß sich das Herz der freien Natur nur in Visionen eines über alle Wirklichkeit hinaus gesteigerten Licht- und Farbenreichtums. *Rubens* malte das Heldenleben der Erde, *Turner* das des Himmels. Denn alles Licht und alle Farbe war ihm nicht nur — wie dem Impressionisten — eine Augenweide, sondern gesättigt mit Ausdruck und Bedeutung. Was *Rembrandt* in wenigen graphischen Werken (z. B. die drei Kreuze) mit den Mitteln der Schwarz-Weiß-Kunst anstrebt: das Licht als elementare Macht sprechen zu lassen, setzt der Maler *Turner* fort. In *Constables* und in *Turners* Landschaften gehen intime und heroische Richtung der Landschaftsmalerei, impressionistische und emotionelle Sehweise gleichzeitig nebeneinander her.

Deutschland hat zwei große Epochen der heroischen Landschaft erlebt: die Werke der romantischen Maler und die des *Boecklin*-Kreises. Was italienisierende Deutsche wie *Koch*, *Preller*, *Schirmer* und *Rottmann* gaben, ist diesen gegenüber doch nur Kunst aus zweiter Hand. *Prellers* Odyssee-Landschaften (Weimar, Museum) oder *Schirmers* biblische Landschaften (Düsseldorf, Kunsthalle, und Berlin, Nationalgalerie), *Kochs* Landschaft mit Regenbogen (Karlsruhe, Galerie) oder *Rottmanns* Gemälde klassischer Gefilde in den Münchener Arkaden sind nicht der notwendige Ausdruck eines heroischen *Naturgefühles*, sondern Versuche, dieses zu erwecken, indem man zur *Form* der Ausdruckslandschaft zurückkehrte. Viel näher stehen die Romantiker von *Runge* bis *Schwind*, stehen *Feuerbach* und *Boecklin*, bei aller Artverschiedenheit des *Naturgefühles* und des malerischen Stiles, der alten heroischen Landschaft. Die Landschaft der Romantiker entsprang dem Gefühl der Sehnsucht nach der Natur. Das Streben von der Enge ins Weite und die Auflösung der Einzelseele in der allgemeinen Beseeltheit der Natur kennzeichnen das romantische Landschaftsgefühl wie die romantische Auffassung des Innenraumes. In den Bildern von *C. D. Friedrich* macht es sich als andächtiges Mitfühlen der großen elementaren Erscheinungen (Sonnenauf- und -untergang, Mond, Regenbogen, die nächtliche See) geltend, bei *Schwind* ist es mehr ins Familiäre und heimatlich Innige gewendet, z. B. der Jüngling auf der Wandschaft, ein Freiraumgegenstück zum Interieur der Morgenstunde und ein Motiv, das *Hans Thoma* in seiner Taunuslandschaft noch einmal mit leichter Dämpfung des lyrischen Tones aufgenommen hat.

Ein Enkel der Romantik und der letzte Vertreter der heroischen Landschaft ist *Arnold Boecklin*. Aber sein germanisches *Naturgefühl* fand

Befriedigung erst in der malerischen Gestaltung der südlichen Landschaft (Abb. 140). Ihre Sonderart gewinnt seine Landschaftsdarstellung in erster Linie durch die Rolle der phantastischen Staffage. Das figürliche Element ist bei *Boecklin* völlig unentbehrlich. In den Gestalten der Dryaden, Nereiden, Zentauren und Tritonen verdichtet sich die Landschaftsstimmung. Aber diese Wesen würden niemals zu deuten vermögen, was in der Natur vor sich geht, wenn Boecklin ihnen nicht — und das trennt ihn von *Poussin* und *Rubens* — ein eigenes elementares Leben gegeben hätte. Seine heroische Landschaft nähert sich einem heroischen Genrebilde, dessen Figuren Gestalt gewordene Freiraumerlebnisse sind. Damit entfernt sich Boecklin am weitesten von der objektiven Landschaftskunst; er gibt Ausdrucks-kunst um jeden Preis. Zugleich weist er über die Fragen der Raumgestaltung hinaus auf die Darstellung *seelischer Vorgänge* und die Probleme der *Handlung*.

### III. Seelische Vorgänge.

Die Aufgabe, seelische Vorgänge mit den Mitteln der Malerei darzustellen, umfaßt sowohl die Gestaltung der Grundkräfte und Grundhaltungen typischen psychischen Lebens als auch die Gestaltung des verwickelteren Gefüges individueller Seelenhaftigkeit. Die Mittel zur Veranschaulichung beider Gruppen seelischer Tatsachen sind zum größten Teil die gleichen, nur bedarf die Erweckung individueller Geistigkeit feinerer Ausdrucksfaktoren als die Wiedergabe typischer Bewußtseinszustände.

#### I. Gestaltungsaufgaben.

a) **Typische Seelenhaftigkeit.** Vor die Notwendigkeit, für typische Vorgänge unseres Seelenlebens einen malerischen Ausdruck zu finden, wird der Maler von allen Bildvorwürfen gestellt, die Willensregungen, Stimmungen, Affekte als Ursache und Folge von Geschehnissen und Beziehungen enthalten. Jedes Handlungsbild — es sei profaner oder religiöser Natur — bringt irgendwie das Problem mit sich, einen psychischen Vorgang oder einen Gemütszustand glaubhaft zu veranschaulichen.

Daneben gibt es aber noch einen kleinen Kreis von Darstellungsaufgaben, deren Wesen die Gestaltung der höchsten Steigerung aller geistigen Kräfte im *Denken* samt seinen psychologischen Begleit- und Folgezuständen ausmacht. Hier liegt das Problem der Propheten-, Philosophen- und mancher Heiligenbilder, sowie das der „Stimmungsbildnisse“, d. h. jener Gemälde, die weniger stimmungsvolle Bildnisse, als vielmehr die Bildnisse von *Stimmungen* sind, in denen also die individuelle hinter einer typischen Seelenhaftigkeit zurücktritt. Unsere Betrachtung kann sich auf diesen Kreis

von Motiven beschränken, da in ihm die Schilderung seelischer Erscheinungen durchaus das künstlerische Kernproblem ausmacht, während sie im Handlungsbilde den Aufgaben der Bewegungs- und Beziehungsdarstellung sich unterordnen muß.

Wenn es sich darum handelt, in Denker- und Dichtergestalten den seelischen Vorgang des Denkens malerischen Ausdruck finden zu lassen, kann damit natürlich nicht gemeint sein, daß das Fassen eines *bestimmten* Gedankens — z. B. das Finden des Fallgesetzes durch Galilei — die Darstellungsaufgabe ist. Das Denken läßt sich nur da ergreifen, wo es *sichtbar* wird, also in seiner mimisch-physiognomischen Widerspiegelung. Soweit die gefühlsmäßigen Begleiterscheinungen rein intellektueller Arbeit ihr Dasein in Blick, Gebärde und Haltung nach *außen* bekunden, sind sie der malerischen Gestaltung zugänglich. Dagegen entziehen sich das stille Weben und Walten der Vorstellungen, das Auftauchen und Verschwinden von Gedanken, ihre Verknüpfung und Trennung, kurz die rein innerliche Seite der Denkvorgänge dem Pinsel des Malers. — Wir wollen den von der Selbstbeobachtung zu unterscheidenden Momenten des geistigen Schaffens folgen, von dem Zustande geistiger Leerheit an bis zur schriftlichen Fixierung und der mündlichen Mitteilung der Gedankenarbeit an andere.

Vor aller Produktion liegt der Zustand dumpfer Befangenheit, die Wüste der *Apathie*, eine tief melancholische Stimmung. *Dürer* hat diesen Moment der geistigen Depression in dem Stich der Melancholia (Abb. 167) festgehalten. Ihr Blick fixiert kein Objekt der Außenwelt, wie der Geist noch keinen Gedanken gepackt hat, untätig ruht die Hand im Schoß, sie hält den Zirkel, wie man ihn nie fassen kann, um mit ihm zu arbeiten; das Durcheinander der Stimmungen findet sein Gegenbild in dem rings zerstreuten Gerät. Wirr sind die Vorstellungen, wirr ist das Haar. Das männliche Gegenstück zu *Dürers* Melancholie ist *Michelangelos* Jeremias (Sixtinische Decke). Die Augenachsen sind ins Leere gerichtet, die Hand verschließt den Mund, stumm und regungslos sitzt der Prophet in tiefer apathischer Schwermut. Der linke Arm ist herabgeglitten, der Wille hält die Glieder nicht mehr zusammen, eine Mantelfalte schiebt sich zwischen die müden Finger. Alles atmet starre, verzweifelte Gleichgültigkeit.

Der Weg von der geistigen Unfruchtbarkeit zum Auftauchen der Idee führt durch den vorbereitenden Zustand einer *produktiven Stimmung*. Noch ist der Gedanke nicht gefunden, aber im angestregten Nachdenken, in lebendiger Meditation strömen die Vorstellungen zu, und ein Schwarm von Erinnerungen drängt heran. *Rembrandt* fand im Bilde eines Architekten (Cassel, Kgl. Galerie) den malerischen Ausdruck für diese schwebende Stimmung. Die Muskeln über der Nasenwurzel sind zur Denkerfalte zusammengesogen, der Blick fixiert im scharfen Nachdenken irgendeinen Punkt, die rechte Hand hält die Feder, die linke das Winkelmaß, vom Papier

hat sich der Denkende weggewendet, weil der Anblick der leeren Fläche beunruhigt. Das höchste Licht im Bilde hat die denkende Stirn: es erhellt sich auch hinter ihr. Die Stirnen der Melancholie und des Jeremias sind umdüstert. Dieser Phase des Denkvorganges gehört auch jener Namenlose an, der in tiefes Nachdenken versunken die Hand auf eine Homerbüste gelegt hat, als sollte vom Haupte des Dichters das schöpferische Fluidum in ihn überströmen (*Rembrandts* Gemälde, früher in Paris, Sammlung Kann). Auch der „Rechner“ des *Dirk Jacobsz* (Wien, Hofmuseum) ist in produktiver Stimmung; er träumt offenen Auges vor sich hin, in einer Denkpause, die erst beendet werden wird durch das Einsetzen des eigentlichen Schaffensprozesses: durch die *Konzeption*.

Das plötzliche Auftauchen eines Gedankens läßt sich unmittelbar nicht im Gesicht des Denkenden veranschaulichen, sondern nur auf einem Umwege. Der Künstler verkörpert in einer zweiten Figur die alte Vorstellung der Inspiration, der Zuflüsterung der Idee durch einen Geist außerhalb des Menschen oder durch die innere Stimme. Hinter dem arbeitenden *Boecklin* steht der geigende Tod als ein nach außen ins Sichtbare projiziertes Sinnbild der im Maler auftauchenden Ideen (Selbstbildnis mit dem Tode, Berlin, Nationalgalerie). Ins Ohr des heiligen Matthäus flüstert der Engel, der Greis hält inne im Schreiben, die Linke greift in den Bart: es überkommt ihn ein Gedanke (*Rembrandts* Gemälde, Paris, Louvre). Charakteristisch ist beidemal die Haltung: die Glieder bleiben in einer Bewegungsphase stehen, der Ausdruck aufmerksamen Lauschens zeigt sich. Zwischen körperlicher Bewegung und geistiger Tätigkeit besteht ein Gegensatz, beide vertragen sich nicht miteinander, man kann im Gehen wohl in produktive Stimmung geraten, aber der aufblitzende Gedanke hemmt den Schritt.

Wenn die Phantasie Vorstellungen nach außen verlegt als sichtbare Erscheinungen, so geht die geistige Produktion in die pathologischen Zustände der Ekstase, *Vision* und Verzückung über. Alle Stufen dieses Erlebnisses spiegeln sich in der Malerei wider. Im sanften Traum erscheint *Veroneses* heiliger Helena (Venedig, Dogenpalast) das Marterkreuz, verzückt blickt *Raffaels* Cäcilia (Bologna, Accademia), deren Händen das Instrument entgleitet, nach oben, wo sich der Himmel strahlend öffnet und eine überirdische Musik die irdische verstummen heißt. Und in einem ähnlichen Augenblick der Ekstase wirft *van Dycks* Musiker das Haupt schwärmerisch zurück (München, Pinakothek). Das Außersichsein, die innerliche Zerrüttung läßt den Propheten Hesekiel, der gen Himmel fährt, in der Vision die Arme weit auseinanderbreiten (*Raffaels* Vision Hesekiels, Florenz, Pitti). Der Prophet Jesaias, wie ihn *Michelangelo* an der Decke der Sixtina darstellte, fährt aus tiefem Schlummer auf; mühsam wendet sich der Kopf der Richtung zu, nach der die aufgeregten Knaben weisen, der Unterarm bleibt in der Stützstellung stehen, das noch geschlossene Auge erschaut das „zweite Gesicht“, während

der übrige Körper erstarrt. Verwandt ist das psychologische Motiv bei der Delphischen Sibylle (Abb. 104), aber *Michelangelo* hat es doch dahin abgewandelt, daß hier kein Verstummen vor der lähmenden Vision ist, sondern ein Ergriffenwerden vom Geiste, ein Zustand höchsten Wachseins; die Sibylle rüstet sich, mit Zungen zu reden. Aus der rezeptiven Beschäftigung ruft sie der Gott zur produktiven Tätigkeit auf.

Der Konzeption und der inneren Verarbeitung der neugeborenen Gedankenwelt folgt die schriftliche Fixierung und die mündliche Mitteilung. *Schreiben* und *Reden* sind aber nicht bloß reproduktive Tätigkeiten, sondern auch produktive: der Ideengrundriß füllt sich mit Einzelfällen, es findet eine Ausscheidung, Läuterung, Abrundung, Steigerung und Zusammenfassung während der Niederschrift und während des Vortrages statt. Daniel ist der einzige schreibende Prophet, ihm kommen die Gedanken bei der Lektüre, und rasch hält er sie mit der Kreide fest. Diese Art des Schaffensprozesses scheint er gewöhnt zu sein, denn er hat sich das Schreibpult so zur Hand gestellt, daß er, ohne die Stellung des Unterkörpers ändern zu müssen, mit einer raschen Rechtswendung kritische und schöpferische Gedanken notieren kann. Die persische und die cumäische Sibylle sind die Leserinnen in der Reihe der prophetischen Frauen. Beiden Greisinnen bereitet die Lektüre Schwierigkeiten. Die Persica hält ihr Buch mit dem Ausdrücke der Kurzsichtigen dicht vor das Auge, während die Cumäa nur aus der Weite die Schrift zu entziffern vermag. Doch galt es hier nicht nur, das mühevollen Lesen bei Formfehlern des Auges darzustellen, sondern in dieser physischen Pein die geistige Mühe fühlen zu lassen, den Sinn alter, dunkler Weisheiten zu ergründen.

Die wirklich tiefen Gedanken entspringen nur der Einsamkeit, im Augenblicke der Berufung und der Inspiration ist der Mensch mit Gott allein. Sobald der Dichter oder der Prophet vor die Menge tritt, um dieser die Fülle der Gefühle mitzuteilen, gehört er nicht mehr ganz sich selber; die Masse, auf die er wirken will, hat Teil an ihm. Und der Redner wird nur so lange ergreifen, als diese innere Bindung zwischen ihm und den Hörern besteht. Daher ist auch im Bilde die Darstellung der geistigen Tätigkeiten des Redners und des Hörers untrennbar. Und nun ist es kennzeichnend, daß die italienische Kunst den reicheren und schlagenderen Ausdruck findet für die gestikulierende, von Aktivität beseelte Sprecherfigur, während das Interesse der holländischen Künstler an der Psychologie der Zuhörer haftet und sie das Hauptgewicht auf die Wiedergabe des passiven Gefühls der Aufmerksamkeit legen. *Raffael* begnügt sich in der Predigt Pauli zu Athen (Teppichkarton im Viktoria- und Albertmuseum, London) mit einer verhältnismäßig kleinen Ausdrucksskala auf der Zuhörerseite. Auch bei *Andrea del Sarto* (Predigt Johannis, Hof der Scalzi, Florenz) wird die Wirkung der Rede in wenigen Haltungsverschiedenheiten der kleinen Zuhörerschar veran-

schaulich. *Leonardos* Abendmahl zeigt nicht den Augenblick der Rede und des Zuhörens, sondern den Moment *nach* der Rede, wo der Sprecher verstummt und in der Begleitgebärde des letzten Wortes gleichsam erstarrt, während sich die Wirkung seiner Worte in dem aufgeregten Spiel der Mienen und Hände der Hörer entladet. Bei *Castagno* (Abb. 102) ist dagegen das Sprechen der entscheidenden Worte selbst gegeben. In *Rembrandts* Radierungen: im Hundertguldenblatt und in der sogenannten kleinen Krankenheilung (Abb. 163) handelt es sich um die Darstellung des mannigfach abgestuften geistigen Lebens der Lauschenden. Die gemeinsame Stimmung gespannter Aufmerksamkeit differenziert sich nach Maßgabe des seelischen Anteils und des Verständnisses so verschiedener Menschen. Zeigten sich in den genannten Radierungen die verschiedenen Grade und Seiten eines typischen Bewußtseinszustandes — der Aufmerksamkeit — an anonymen Figuren, so sind in den Gruppenbildnissen der „Anatomie“ (Haag, Mauritshuis) und der „Staalmeester“ (Amsterdam, Rijksmuseum) bestimmte, namhaft zu machende Personen die Träger des seelischen Lebens.

**b) Individuelle Seelenhaftigkeit.** Die malerische Gestaltung individueller Seelenhaftigkeit nennt man *Bildnis*. In dieser Worterklärung sind zugleich Inhalt und Grenzen der Bildgattung angedeutet. Indem sie nämlich zum Naturvorbilde ein Individuum hat, ist die Darstellung enger, als es bei irgendeiner andern Bildgattung der Fall ist, an die Wirklichkeit samt ihren Zufälligkeiten gebunden.

Das Bildnis ist nicht als selbständige Bildgattung auf die Welt getreten, es hat sich vielmehr erst allmählich freigemacht von der Verknüpfung mit dem religiösen Andachtsbilde, in das die Figuren der Stifter und Fürbittenden samt ihrer Sippe schon früh Zutritt fanden. Während dann in der Renaissance das unabhängige Tafelbildnis, gefordert von der Ruhmsucht der Familien und belebt durch die unbefangene Freude an der eigenen und an fremder Individualität, sich als Stoffgebiet entfaltet, greift auch im Altarbilde und im monumentalen Wandgemälde sakraler oder historischer Natur der Bildnisgehalt immer weiter um sich. Zu den Stiftern gesellen sich zahlreiche porträthaft gesehene und dargestellte Handelnde und Zuschauer, und selbst die heiligen Personen werden ihrer typischen Seelenhaftigkeit entkleidet, sie sind verkappte Bildnisse. Von nun an begleitet das Porträt die Geschichte der Malerei, entweder mehr im Dienste wirklichkeitstreuer Sachlichkeit (*Holbein* d. J. [Abb. 152], *Velasquez* [Abb. 131], *Hals* [Abb. 135], *Graff*) oder mehr im Sinne einer erhöhten Menschlichkeit (*Raffael*, *Tizian* [Abb. 132], Frankreich unter Ludwig XIV., *van Dyck* [Abb. 137], *Reynolds*).

Wenn vor einem Bildnis in uns die ganze Welt von Vorstellungen, Urteilen und Stimmungen wach wird, die sich mit einer individuellen Persönlichkeit verknüpft, wenn wir einen bestimmten Menschen wiedererkennen,

so sagen wir: das Bildnis ist ähnlich. Unter *Ähnlichkeit* versteht man also einen gewissen Grad von Wirklichkeitstreue, der physische und psychische Inhalte zugleich umfaßt. Dieses Ähnlichkeitserlebnis im Betrachter zu erwecken, ist die Aufgabe des Bildnismalers. Von einem Bildnis sprechen wir nur da, wo die Absicht der Ähnlichkeit vorhanden ist. Und doch scheint in der Ähnlichkeit nicht das letzte und höchste Ziel der Bildnismalerei beschlossen. Wir kennen ähnliche Bildnisse, die ausdrucksarm sind, und andere Bildnisse voll höchster Kraft und Fülle des Ausdrucks, bei denen uns die Frage nach ähnlich oder nicht ähnlich gar nicht über die Lippe tritt, da wir ganz im Bann einer offenbar gewordenen Seele stehn. Es fragt sich also erstens: Innerhalb welcher Grenzen können wir überhaupt die Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit eines Bildnisses *erkennen*? Zweitens: Wie weit ist der Künstler imstande, die vom Betrachter geforderte Ähnlichkeit zu *geben*? Drittens: Wie kommt der Bildnismaler über die Ähnlichkeit *hinaus*, ohne sie, die Grundbedingung seiner Kunstgattung ist und bleibt, zu verletzen?

Unsere Fähigkeit, die *Ähnlichkeit* eines Bildnisses oder seine Unähnlichkeit zu *erkennen*, findet eine Grenze in unserer subjektiv beschränkten Lebenserfahrung. Ein jeder ist nur imstande, innerhalb seiner persönlichen Interessensphäre zu urteilen. Da die Aufmerksamkeit eines Arztes z. B. von vornherein auf andere Merkmale gerichtet ist als die eines Malers, wird der erste vielleicht eine Unähnlichkeit im Bau des Gesichtes finden, der zweite eine solche in seinen koloristischen Werten. Unser optisches Unterscheidungsvermögen ist zweitens beschränkt auf die uns bekannte eigene Rasse; es versagt gegenüber Mitgliedern anderer Rassen. Wir sind z. B. ohne Übung nicht fähig, die individuellen Unterschiede zwischen Japanern zu erkennen. Drittens: über die Bildnisse uns nahestehender Menschen urteilen wir im Grunde unsicherer, als wenn wir den Ähnlichkeitsgehalt der Bildnisse Fernerstehender bestimmen sollen. Es ist nämlich ein Grundgesetz unseres Seelenlebens, daß immer wiederkehrende Eindrücke besonders leicht unbeachtet und unbewußt bleiben: regelmäßige Geräusche überhört, häufig Gesehenes übersieht man. „Mit einem Porträt von Personen, die man kennt, ist man niemals zufrieden. Deshalb habe ich die Porträtmaler immer bedauert. Man verlangt so selten von Leuten das Unmögliche, und gerade von diesen fordert man's. Sie sollen einem jeden *sein* Verhältnis zu den Personen, seine Neigung und seine Abneigung mit in ihr Bild aufnehmen, sie sollen nicht bloß darstellen, wie *sie* einen Menschen fassen, sondern wie jeder ihn fassen würde“ (*Goethe*). Unsere Ähnlichkeitsansprüche können sich endlich bei näherer Bekanntschaft mit einer Person wandeln. Ihr Gesicht scheint nämlich ein anderes zu werden, weil wir allmählich in einem Gesichte zu „lesen“, d. h. die charakteristischen Züge zu finden lernen.

Die Frage nach der Ähnlichkeitserkenntnis wird schwieriger vor den Bildnissen Unbekannter. Was geht hier im Betrachter vor? Da er das



Urbild nicht kennt, fehlt ihm ja jeder Maßstab, an dem er die Ähnlichkeit des Abbildes messen könnte. Jedes gute Bildnis enthält aber Merkmale individueller Lebendigkeit, d. h. es scheint einen so starken Persönlichkeitsgehalt zu besitzen, daß es uns die Überzeugung einer vorhandenen Ähnlichkeit aufzwingt. Der Unterschied gegenüber den Bildnissen bekannter Personen liegt also darin, daß wir den Dargestellten zwar nicht *wiedererkennen*, wohl aber die *Bekanntschaft* einer neuen Persönlichkeit *machen*.

Der Bildnismaler kann mit seinen beschränkten Darstellungsmitteln stets nur eine relative, nicht eine absolute *Ähnlichkeit erreichen*. Hand und Auge sind kein photographischer Apparat. Wenn wir uns heute gewöhnt haben, die Ähnlichkeit eines Bildnisses auf Grund von Photographien des Modelles zu beurteilen, so begehen wir einen Denkfehler. Die charakteristischen Unterschiede zwischen Bildnismalerei und Bildnisphotographie sind in ihren grundverschiedenen Entstehungsweisen bedingt. Der Photograph vermag ein Höchstmaß an physischer Ähnlichkeit und damit ein ikonographisches Dokument zu geben; dem Bildnismaler ist es aber vorbehalten, unter den kennzeichnenden individuellen Merkmalen eine Auswahl zu treffen, unwesentliche auszuschneiden, wesentliche — und das ist die wichtigere Seite seiner Leistung — herauszutreiben. (Man vergleiche z. B. *Adolf Hildebrands* Büste Boecklins in der Nationalgalerie mit gleichzeitigen Photographien Boecklins.) So ist es das schönste Vorrecht des Bildniskünstlers, über die Erkenntnis dessen, was sein Modell *ist*, hinauszuschreiten zum Verständnis dessen, was es sein *möchte*, in der Physiognomie die Ansätze zu dem Wunschbilde, das ein jeder sich von selbst macht, aufzuspüren und sie in der Darstellung zu betonen. In dieser Fähigkeit lag der Erfolg *van Dycks* als Bildnismaler: er malte das geheime Ideal seines Modells.

Maler und Modell können die merkwürdige Erfahrung machen, daß sich der Ähnlichkeitsgehalt eines Bildnisses während der Arbeit an ihm zu wandeln scheint, obwohl naturgemäß die Fähigkeit des Malers, Ähnlichkeit zu geben, die gleiche bleibt. So besitzt die Bildnisskizze einen andern Ähnlichkeitsgrad als das fertige Bildnis, und zwar deshalb, weil die Ausführungsgrade und Ausdrucksmittel in beiden Phasen der Arbeit verschiedene sind. Die Zeichnung enthält vorwiegend lineare Elemente. Da aber im Leben die anschauliche Vorstellung von einem Menschen hauptsächlich an den Gesichtslinien und -proportionen haftet, stellt die Bildnisskizze sozusagen den physiognomischen Grundriß des Gesichtes dar. Im ausgeführten Bilde treten andere und zahlreichere anschauliche Momente in den Vordergrund: Haut-, Haar- und Augenfarbe, die Durchmodellierung des Gesichtes mit Hilfe der Farbe und die verschönernde Wirkung des Kolorits überhaupt. Auf dieses erweiterte und qualitativ andere Material stützt sich nun das Urteil über Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit des Bildnisses. (Beispiel etwa: *Raffaels* Zeichnung zur Maddalena Doni und deren Bildnis, Florenz, Uffizien.)

Einen weiteren seine Bildnisleistung beeinflussenden Umstand findet der Maler in den Wandlungen, die er selbst als Künstler durchmacht. In den verschiedenen Epochen seiner künstlerischen Entwicklung kann er verschiedenes unter Ähnlichkeit verstehen. So weisen Jugendbildnisse eines Meisters häufig einen andern Ähnlichkeitsgehalt auf als Altersbildnisse. Im allgemeinen pflegt mit wachsender Lebens- und Kunsterfahrung auch Menschauffassung und -darstellung fortzuschreiten. So geht bei *Dürer*, *Rembrandt*, *Hals*, auch bei *Liebermann* der Weg von der naturerforschenden Genauigkeit, mit der der junge Künstler die oberflächliche Sichtbarkeit eines Modelles analysiert, zu einer verinnerlichten, den Menschen „unter der Haut“ offenbarenden Auffassung im Alter (vgl. *Dürers* Bildnisse seines Vaters in Florenz, Uffizien und München, Alte Pinakothek).

Auch die Ähnlichkeitsleistung ist dem Gesetz der Subjektivität der Sinneswahrnehmungen unterworfen. Jeder Maler sieht nicht nur mit den Augen, sondern sozusagen mit seiner ganzen Persönlichkeit. Sein Temperament, seine Eigenart bestimmen — ohne daß ihm das bewußt zu werden brauchte — die Art, einen Menschen aufzufassen und wiederzugeben. (Die Kunstgeschichte gibt zahlreiche Belege für diese Erfahrung: die Bildnisse der Mme. Récamier von *David*, *Gérard* und *Gros*, die der Miß Siddons von *Reynolds* und *Gainsborough*, Karls V. von *Gossaert* und *Tizian*, die Bildnisse Napoleons, Goethes usw.) Das Walten dieser psychologischen Gesetzmäßigkeit wird sogar fühlbar, wenn ein Maler das von einem andern Künstler gemalte Bildnis genau zu kopieren unternimmt. Auch hier führt das eigene Blut unbewußt die Hand. An den Abweichungen zwischen Original und Kopie lassen sich die Unterschiede im Temperament und im Wollen zweier Künstler ablesen. (Beispiel: *Rubens'* Kopie eines Jünglingsbildnisses des *Joos van Cleef*, München, Alte Pinakothek, und Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.) Die Differenzen sind natürlich noch größer, wenn nicht nur verschiedene Künstler, sondern Volkstemperamente im Spiele sind. Auch für die Wandlung, die eine Bildnisaufgabe durchmacht, wenn sie von künstlerischen Vertretern zweier Nationen gestellt wird, besitzt die Kunstgeschichte Zeugnisse (z. B. *van Dycks* Zeichnung nach *Raffaels* Bildnis eines jungen Mannes (Krakau, Galerie Czartoryski), *Rembrandts* — freilich flüchtige — Skizze nach *Raffaels* Castiglione). Ein Bildnismaler wird dem Ziele der Ähnlichkeitsleistung infolgedessen um so näher kommen, je größer seine Fähigkeit ist, in der Auffassung einer fremden Individualität sein eigenes Ich auszuschalten. *Velasquez* und *Holbein d. J.* waren mit dieser Gabe ausgerüstet, während andere große Künstler der Gefahr unterlegen sind, vor der schon *Leonardo* seine Schüler warnte: die Gesichter der Abzubildenden dem eigenen unwillkürlich anzuähneln, die fremde Seelenhaftigkeit mit einer Dosis der eigenen Individualität zu versetzen. Vielleicht liegt auch hier der innere Grund

dafür, daß wir unter den Bildnissen des *Rubens* oft vergeblich nach Persönlichkeiten suchen. Auch die Lebendigkeit *Dürerscher* Bildnisköpfe scheint nur zum Teil den Dargestellten anzugehören, teilweise aus dem Temperament des Malers zu fließen, das sich in die fremde Seelenhaftigkeit eindrängte.

Auf die letzte unserer Fragen: wie der Maler dem Bildnis einen seelischen Gehalt verleiht, der über die individuelle Ähnlichkeit hinaus, nicht aber an ihr vorbei geht, lautet die Antwort: Er gibt — bewußt oder unbewußt — den Augen des Porträtierten jenen unbeschreibbaren Ausdruck der Wirklichkeitsferne, des Insichzurückgezogeneins und der Verinnerlichung, der z. B. dem Jan Six von *Rembrandt* (Amsterdam, Sammlung Six, Abb. 133), dem Jüngling mit dem Handschuh *Tizians* (Paris, Louvre), dem angeblich von *Velasquez* porträtierten jungen Manne in München (Alte Pinakothek), *Tintoretto's* Selbstbildnis in den Uffizien, *Carrières* Verlainé u. a. eignet. Gelingt es dem Künstler, diesen schwebenden Ausdruck festzuhalten, so bleibt er durchaus innerhalb der Grenzen der Ähnlichkeit, ist doch das seelische Entrücktsein aus dem Lauf des Tages und den Zufälligkeiten des eigenen Daseins eine *Entfaltungsmöglichkeit* jeder tieferen Persönlichkeit. Zugleich aber hebt der Bildnismaler seine Seelenschilderung aus der Enge des individuellen Sonderfalles heraus in die Sphäre einer höheren und allgemeineren Geistigkeit, er läßt diesen einen Menschen etwas über den Menschen überhaupt aussagen.

Innerhalb der Bildnisaufgaben nehmen das *Selbstbildnis* und das *Gruppenbildnis* insofern eine besondere Stellung ein, als sie Abwandlungen der allgemeinen Aufgabe darstellen, die individuelle Seelenhaftigkeit zu gestalten. Jede Selbstzeichnung ist zugleich eine Selbstkennzeichnung. Aber der Grad ihrer Wirklichkeitsgemäßheit wird abhängig sein von dem jeweiligen Grade der Selbsterkenntnis. Nur innerhalb der Schranken der Selbstbeobachtung, also der Fähigkeit, sich selbst innerlich sachlich gegenüberzutreten zu können, ist der Maler imstande, ein ähnliches Eigenbildnis zu schaffen. In den meisten Fällen wird die kühle Erkenntnis der eigenen Wesenheit getrübt oder jedenfalls gefärbt werden von dem Wunsche, so oder so zu sein; das eigene Wunschbild verdrängt das Wirklichkeitsbild. *Rembrandts*, *van Dycks*, *Dürers*, *Boecklins* Selbstbildnisreihen enthalten neben Dokumenten schärfster Selbstkritik malerische Selbstidealisierungen. Aus den Selbstdarstellungen eines Künstlers läßt sich also die Art der Selbsteinschätzung in verschiedenen Perioden seines Leben ablesen. Wir besitzen z. B. von *Dürer* kein Selbstbildnis, das ihn für unsere Empfindung mit der selbstverständlichen überlegenen Sachlichkeit gibt, die das Eigenbildnis des *Velasquez* (Florenz, Uffizien) kennzeichnet, aber er hinterließ Bilder dessen, was er sein wollte, und an ihnen hat sich unsere Vorstellung von dem, was „Dürer“

heißt, genährt. In dem Madrider Selbstbildnis wagt sich die Lust am „Anderssein“ nur in der Wahl einer phantastischen Kostümierung ans Licht. Das Selbstbildnis in München zeigt dagegen schon durch die Wahl des großen Formats, dann aber durch die feierlich strenge Symmetrie des Aufbaus und durch die Umstilisierung der Gesichtsbildung ins Große, Edle und Ideale, daß *Dürer* hier ein Bild des erhöhten persönlichen Daseins und Aussehens gestalten wollte. Es scheint, als ob die Fähigkeit einer sachlichen Selbsteinschätzung nicht nur abhängig ist von dem Besitz des Künstlers an Selbstkritik, sondern auch von dem Reichtum an Selbsterfahrung, als wachse sie mit dem Alter. Die Selbstbildnisse greiser Maler sind — vergleichen wir sie mit ihren Jugendbildnissen — ähnlicher (z. B. bei *Rembrandt* und *Boecklin*).

Für die Kunstgeschichte und für die Psychologie der künstlerischen Individualität als eines seelischen Typus besitzen die Selbstbildnisse noch einen besonderen Wert, da wir ganze *Reihen* von Selbstdarstellungen des gleichen Künstlers haben. *Rembrandt*, *Reynolds*, *Goya*, *Boecklin* u. a. m. haben sich zu verschiedenen Zeiten ihres Lebens gemalt. Das heißt aber: sie gingen den Wandlungen ihrer eigenen Seelenhaftigkeit nach, nahmen den physischen und psychischen Tatbestand wiederholt auf und gaben auf diese Weise uns in Selbstbildnissen malerische Selbstbiographien. Diese wiederum enthalten in ihrer Gesamtheit wertvolle Aufschlüsse über typische Gefühlszustände, über Grundhaltungen der künstlerischen Seele. —

Das *Gruppenbildnis* bedeutet dem Einzelbildnisse gegenüber eine Bereicherung und Erschwerung des gleichen Problems. Die Wahrung des Bildnischarakters durch wiederholte Lösung der Ähnlichkeitsaufgabe bleibt auch hier die Hauptsache; aber darüber hinaus umfaßt das Gruppenbildnis nicht nur eine Addition von Einzelbildnissen, sondern auch — unter dem Gesichtspunkt der Veranschaulichung seelischen Lebens — die inneren Wechselbeziehungen zwischen Individuen, ihr seelisches Verknüpftsein. Im Formen- und Farbenzusammenhang des Gruppenbildnisses werden Lebenszusammenhänge zwischen zwei oder mehreren Menschen sichtbar. Dadurch ist eine andere Auswahl und Betonung mimischer und physiognomischer Elemente bedingt als im Einzelbildnis, denn der Maler sieht sein Ziel ja nicht nur in der Ähnlichkeit der Einzelfiguren, sondern auch in der anschaulichen Wiedergabe ihrer seelischen Beziehungen. Diese psychologische Bindung kann in der Zusammengehörigkeit des Blutes bestehen (z. B. Doppelbildnis des *Andrea del Sarto* von sich und seiner Frau, Florenz, Pitti; *Mantegna*: Familie der Gonzaga, Mantua, Castello di Corte; *Runge*: Bildnis seiner Eltern, Hamburg, Kunsthalle, Abb. 139) oder in der Gemeinsamkeit der Interessen (*Rembrandts* „Anatomie“, Haag, Mauritshuis; *Raffaels* Navagero und Bezzano, Rom, Palazzo Doria; *Holbeins d. J.* Bildnis der „Gesandten“,

London, National Gallery) oder auch in einer gemeinsamen Tätigkeit (*Rembrandts* „Nachtwache“, Amsterdam, Rijksmuseum; Festmahl der St. Adrians-Schützen von *Franz Hals*, Haarlem, Abb. 135).

Diesen Forderungen sachlicher Natur kann nur genügt werden durch einen künstlerischen Bildaufbau, der dem Prinzip der Unterordnung einzelner Elemente unter andere und aller unter die innere Einheit folgt. Die Notwendigkeit einer solchen Subordination erstreckt sich bis auf die technische Behandlung. Der Grad der Durchführung, z. B. eines Kopfes, der im Einzelbildnis vielleicht völlig am Platze ist, kann in einem Gruppenbildnis, dem der gleiche Kopf angehört, künstlerisch unmöglich sein. (Vergleicht man z. B. die Skizzen *Max Liebermanns* zum Professorenbilde in der Hamburger Kunsthalle mit dem ausgeführten Gemälde, so fällt die Dämpfung aller Ausdruckswerte in Köpfen und Händen auf.)

## 2. Gestaltungsmittel.

a) **Blick und Gebärde.** An der charakteristischen Mimik und Physiognomik des Gesichtes haben nicht alle seine Ausdrucksformen den gleichen Anteil. Den *Augen* scheint im allgemeinen im höheren Grade als Mund, Nase und Stirn die Kraft eigen zu sein, von der Seelenhaftigkeit des Menschen zu zeugen; sie „sprechen“. Dabei muß man sich aber zweierlei klarmachen: einmal spricht das Auge nur, insoweit es *blickt*: die Blickwirkung ist aber das Ergebnis der gemeinsamen Tätigkeit beider Augen; zweitens: aller Ausdruck des Auges kommt zustande nur unter Mitwirkung seiner physiognomischen *Umgebung*. Das sprechendste Auge verstummt, wenn man das übrige Gesicht zudeckt. Der Ausdruck des Auges ist das Ergebnis von Verhältniswirkungen. Von sich aus gibt das Auge her: Gestalt, Größe, Wölbung der Hornhaut, Pupillenweite, Farbe der Iris, Feuchtigkeitsgehalt und Beweglichkeit. Teilweise sind diese Elemente von äußeren Einflüssen abhängig und wandeln sich mit diesen. So verengert sich z. B. die Pupille einfallendem Lichte gegenüber, im Dunkeln erweitert sie sich. Krankheit, Affekte und Alter beeinflussen den Augenausdruck. Die Augenumgebung wirkt ihrerseits physiognomisch verschieden, je nachdem die leicht verschiebbare Haut dieser Gesichtsteile glatt oder runzelig ist, z. B. senkrechte und wagerechte Stirnfalten. Ferner machen sich geltend: der Bau der Augenhöhle, Stärke und Schwung der Augenbrauen usw. Schließlich wird der Augenausdruck merklich beeinflußt durch die Bewegungen der Brauen, der Lider, des Kopfes, Halses und Rumpfes. Beim normalen Menschen pflegt der Ausdruck des einen Auges etwas von dem des anderen abzuweichen, und die Lebendigkeit des Gesichtes beruht wesentlich mit auf dieser mimischen Asymmetrie. Augen, die im Ausdruck undifferenziert sind, wie die der Blinden und Geisteskranken, blicken starr und leblos.

Für den Charakter des Blickes ist entscheidend die Stellung der Sehachsen zueinander und zum gesehenen Objekt. Wir unterscheiden den fixierenden *Nahblick* bei konvergierender Sehachsenstellung, der mit dem Ausdruck geistiger Konzentration, der Willentlichkeit und Energie verbunden ist, und den *Fernblick* bei divergierender Stellung der Sehachsen; der Charakter geistigen Entrücktseins, der Träumerei und Passivität haftet ihm an. Der Blick gewinnt aber eine erhöhte Bedeutsamkeit als Mittel seelischen Ausdruckes dadurch, daß wir in seiner Bewegung ein unmittelbares Zeichen für die Bewegung der Aufmerksamkeit und in ihr der Vorstellungen des Blickenden zu erkennen gewohnt sind. Die Beweglichkeit der Augen erlaubt uns ja — auch ohne Kopfdrehungen —, schnell hintereinander den Blick verschiedenen Teilen des Sehfeldes zuzuwenden, d. h. nacheinander verschiedene Objekte sich auf der Stelle des deutlichsten Sehens abbilden zu lassen.

Aus der physiognomischen Bedeutung der blickenden Augen ergibt sich die grundverschiedene Wirkung der *Vorder-* und der *Seitenansicht*. Das Enface stellt auf Grund des auf den Bildbeschauer gerichteten Blickes eine innere Beziehung zwischen diesem und dem Dargestellten her. Die Vorderansicht wirkt unmittelbar als Wendung uns entgegen, sie kann sogar als aggressiv empfunden werden. Dagegen setzt die Seitenansicht einen Menschen noch nicht in Verkehr mit dem Bildbetrachter; das Profilbild erscheint einzig auf sich angewiesen, und der Blick seitwärts in den Bildraum wird häufig als sehrender, in die Weite hinausschweifender Blick empfunden (z. B. auf *Anselm Feuerbachs* Iphigenie, Karlsruhe, Museum). An individueller Ausdruckskraft ist die Vorderansicht der Seitenansicht infolgedessen überlegen: die ganz persönliche Wirkung des Anblickes ist unersetzbar. Ein Gesicht ist aber auch in der Darstellung von vorn leichter wiederzuerkennen als in der von der Seite, weil man im Verkehr mit einem Menschen sich gewöhnlich ihm gegenüber befindet, sich gegenseitig in die Augen sieht; so beruht die Erinnerung an das Aussehen eines Menschen vorwiegend auf physiognomischen und mimischen Merkmalen, die seinem Enface angehören.

Je stärker das Interesse einer Zeit an der Individualität des Menschen und an seiner Geistigkeit ist, um so mehr treten Profilbildnisse hinter den Enfaceporträts zurück (z. B. in der italienischen Renaissance und der Periode *Graffs* in Deutschland): man verlangt nach dem stärksten physiognomischen Merkmal des menschlichen Kopfes, nach dem Blick. Die malerische Praxis, die nicht nur von physiognomischen, sondern auch von rein formalen Gesichtspunkten geleitet wird, bevorzugt die Dreiviertel-Profilstellung für Porträts, da diese die Blickwirkung der Vorderansicht mit der linearen Wirkung der Seitenansicht vereinigt. Es gibt Bildnisstudien, auf denen der Maler selbst Vorzüge und Nachteile der beiden Hauptansichten des Kopfes gegeneinander abgewogen hat, indem er neben die Vorderansicht die beiden Seiten-

ansichten von links und von rechts stellte (z. B. *Philipp de Champaigne*, Richelieu in London, National-Galerie, *Lorenzo Lottos* Selbstbildnis in Wien, Hofmuseum). Die Wahl der Vorder- oder Seitenansicht hängt aber nicht nur von ihrer allgemeinen Ausdrucksverschiedenheit ab, sondern davon, ob im Einzelfalle Enface oder Profil mehr von der Individualität eines Menschen verraten. Die Passivität des Gelehrten, das in sich und von der Welt Zurückgezogene des Geistesarbeiters kann besonders anschaulich gemacht werden in der Profilansicht (z. B. *Holbeins* Erasmus im Louvre). Die aktive Natur des Tatmenschen verlangt dagegen nach der Blickföhlung mit dem Beschauer, er will nicht mit sich allein sein, sondern einem andern gegenüberstehen (*Holbein d. J.*, Sieur de Morette in Dresden, Galerie). Mit der unvergleichlichen Ausdrucksfähigkeit des blickenden Auges für Seelisches kann der bewegte Körper zwar nicht wetteifern, es gelingt ihm aber doch, in Gebärde und Haltung gewisse typische Stimmungen und bestimmte Vorstellungsinhalte zu veranschaulichen.

Unter den elementaren Ausdrucksbewegungen des Menschen unterscheiden wir die hörbaren (Laute — Worte — Sprache) und die unsichtbaren *Gebärden*. Die letzten sind also als anschauliche Begleiterscheinungen unserer Affekte, Vorstellungen, Willensregungen usf. anzusehen. Der Wert der Gebärde als Ausdrucksfaktor im Bildnis beruht darauf, daß jeder Mensch einen nur *ihm* eignenden Ablauf von Ausdrucksbewegungen, also einen persönlichen Rhythmus seiner Gebärden besitzt, an dem er mit fast der gleichen Sicherheit wiederzuerkennen ist wie an der Mimik und Physiognomik seines Gesichtes. Der Verständlichkeit der Gebärden sind freilich Grenzen gesetzt in den Temperamentsunterschieden, den Sitten und der Kultur verschiedener Völker und Zeiten. So wird von uns die Art der Italiener, sich zu gebärden, leicht als theatralisch empfunden, auch in der bildenden Kunst, obwohl der Italiener in seiner Art sich völlig natürlich gibt.

Wenn man die Gesamtheit der Gebärden auf ihre künstlerische Verwendbarkeit hin ansieht, so zeigen sich zwei qualitativ verschiedene Gruppen: die erste umfaßt Gebärden, die vorwiegend dem Bedürfnis dienen, Gemütsvorgänge auszudrücken: *Affektgebärden*, sie haben durchaus monologischen Charakter; zur zweiten Gruppe gehören Gebärden dialogischer Natur, deren Aufgabe es ist, einem andern den Inhalt einer bestimmten Vorstellung mitzuteilen: *Vorstellungsgebärden*. Diese zerfallen wieder in nachbildende und in hinweisende Vorstellungsgebärden. Die Gebärde des Johannes in *Mantegnas* Kreuzigung (Abb. 99) ist z. B. eine Affektgebärde, ebenso die Gebärde der Pietà *Boecklins* (Berlin, Nationalgalerie); vgl. auch das Bildnis des *Quentin Massys* (Abb. 134). Dagegen bietet *Rembrandts* bekannte Radierung „Joseph erzählt seine Träume“ ein Beispiel für die künstlerische Verwendung der nachbildenden Vorstellungsgebärde. Josephs Geste will den Zuhörern das tiefe Beugen der Garben veranschaulichen. Falls der

Vorstellungsinhalt, der mit Hilfe einer Gebärde mitgeteilt werden soll, nicht bloß gedacht, sondern ein in der Außenwelt sichtbar vorhandener Gegenstand oder eine anwesende Person ist, reden wir von hinweisenden Vorstellungsgebärden. (Auf *Raffaels* Wandbild im Vatikan, der sogenannten „Disputa“, weist z. B. ein Jüngling im Vordergrund einen alten Mann auf die Kirchenväter im Bildmittelpunkte hin, in *Leonardos* „Abendmahl“ zeigt Petrus auf Christus, Philippus auf sich [Abb. 103]; vgl. auch die hinweisende Gebärde des Mönches in *Tizians* Madonna Pesaro [Abb. 108], und auf *Giorgiones* Altarbild von Castelfranco [Abb. 107].)

*Giottos* Wandmalereien bedeuten auch darin das Ende der mittelalterlichen und den Anfang der neueren Monumentalmalerei, daß sie — im Gegensatz zur feierlichen Gehaltenheit und starren Unbeweglichkeit der unpersönlichen Figuren auf den altchristlichen Mosaiken (z. B. Abb. 93) — die Glieder der Gestalten lösen und ein individualisiertes seelisches Leben sich in sprechenden Gebärden ausdrücken lassen (vgl. Tanz der Salome in S. Croce zu Florenz, Abb. 94). Der psychologischen Bedeutung der menschlichen Gebärden ging aber erst *Leonardo* systematisch denkend nach. Er empfahl dem jungen Maler, die Gebärdensprache der Stummen, dieser „Meister der Gestikulation“ zu studieren, und stellte die Forderung: „Die gemalten Figuren müssen in solcher Weise gemacht sein, daß die Beschauer mit Leichtigkeit aus ihren Stellungen den Vorsatz ihres Gemütes zu erkennen vermögen“. Darum notierte er sich, wie man eine in Zorn versetzte Person macht, wie man einen Verzweifelten darstellt usf. Die Frucht aller dieser auf die Gestikulation verwandten Naturbeobachtung und Denkarbeit ist sein Abendmahl (Abb. 103). Der Vergleich dieses Wandbildes mit früheren Darstellungen des gleichen Themas, z. B. mit *Ghirlandajos* Abendmahl in Ognissanti (Florenz) oder mit dem von *Castagno* in S. Apollonia (Abb. 102), zeigt die Überlegenheit der Gebärdenkennntnis und -darstellung *Leonardos* über seine Vorgänger, vor allem aber die ganz einzige — von Goethe meisterhaft in Worte übertragene — Beredsamkeit dieser Gesten. Die Wirksamkeit der Gebärden gipfelt aber in der Ausdruckskraft der Hände.

Zum Verkünder menschlicher Innerlichkeit kann die *Hand* auf dreifache Weise werden, nach ihrer äußerlichen Bildung, nach der Art ihrer Bewegungen, also als gestikulierende Hand, und nach der Feinheit ihrer Empfindung, als Tastorgan. Die nach Form und Ausdruck wunderbaren Hände der *Mona Lisa* *Leonardos* (Paris, Louvre) vergißt kein Betrachter des Bildes. In *Tizians* Zinsgroschenbild (Dresden, Galerie) wird in dem Gegensatz einer edel und einer gemein gebildeten Hand der Kontrast der beiden Ausdrucksköpfe wiederholt und verstärkt (vgl. die adeligen Hände des heiligen Liberalis auf *Giorgiones* Madonna, Abb. 107). Grundverschiedene seelische Zustände sprechen aus den ruhig ineinanderliegenden Händen des alten Kaisers von *Lenbach* (Abb. 138) und der in verblüffend momentaner



Geste erhobenen Hand des Gelehrten auf *Quentin Massys* Porträt (Abb. 134, Frankfurt a. M., Städelsches Institut). Wie sehr in den Werken großer Maler die Ausdruckskraft der Hände die des Gesichtes unterstützen kann, zeigt der Vergleich der Frauenhände bei *Raffael* und *Michelangelo* oder bei *Fra Angelico* und *Botticelli* (Abb. 96, 100). Die Empfindlichkeit eines Menschen für feine und feinste Sinnesreize, seine seelische Feinfühligkeit, läßt sich anschaulich andeuten in der Art, wie die Finger tasten, wie sie auf die Berührung zarter Stoffe: Seide, Pelz, Spitzen, antworten. *Van Dyck* hat mit Vorliebe in seinen Bildnissen englischer Aristokraten die Empfänglichkeit der Fingerspitzen für zarte Tastempfindungen als Gradmesser für die seelische Verfeinerung der Dargestellten benutzt (s. das Bildnis Karls I., Abb. 137). Aber auch die italienische Kunst (z. B. *Sebastiano del Piombos* „Dorothea“ in Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) kannte dieses Ausdrucksmittel allgemeiner und persönlicher Seelenhaftigkeit.

Wie die Hand, so ist auch der ganze Körper des Menschen als organisches Gewächs und als vom Willen regiertes und bewegtes Gebilde imstande, von der Innerlichkeit eines Menschen zu zeugen. Die Ausdruckskraft der Haltung wird für gewöhnlich erst fühlbar an Rückfiguren, also bei ausgeschalteter Sprache des Gesichtes. *Kaspar David Friedrichs* Bild seiner Frau am Atelierfenster (Weimar, Schloß), auch *Schwind's* „Morgenstunde“ (Abb. 141) lassen den individuell gebildeten und belebten Kopf nicht vermissen, da schon in der Körperhaltung eine ganz persönliche Seele sich ausdrückt. Ein klassisches Beispiel bietet *Boecklins* Werk: Odysseus und Kalypso (Basel, Museum). Statt der Sehnsucht in den Gesichtszügen gibt der Maler nur die sehnsüchtige, unendlich schmerzliche Umrißlinie des Rückens und der zuckenden Schultern, um die wie fröstelnd das Gewand ganz eng gezogen ist. Mit der Erfahrung, daß wir schon unwillkürlich eine ganz leichte Abweichung von der normalen aufrechten Haltung seelisch ausdeuten, und zwar als Zeichen einer nachgiebigen, ein wenig haltlosen Seele, rechnen *Franciabigios* Jünglingsbildnisse. Und der ganze seelische Gehalt von *Raffaels* „Granduca-Madonna“ liegt in der leisen Neigung des Hauptes (Florenz, Palazzo Pitti, Abb. 105).

b) **Beiwerk und Hintergrund.** Seelische Eigenschaften und Vorgänge lassen sich in Blick, Gebärde, Hand und Haltung unmittelbar veranschaulichen; der wesentliche Gehalt einer Seele gewinnt in diesen Sichtbarkeiten Ausdruck. Zur Steigerung und deutlichen Herausarbeitung psychischer Eigenheiten besitzt der Maler nun aber noch eine Reihe weiterer Methoden mittelbarer Gestaltung: Farbe, Licht und Linien, Beiwerk und Hintergrund. Wie können diese doch an sich ganz unpersönlichen und unbelebten Bestandteile der sichtbaren Welt Träger seelischer Werte sein; wie ist es möglich, sie in den Dienst der Gestaltung typischer und individueller Seelen-

haftigkeit zu stellen? Dadurch, daß der Künstler uns zwingt, auf einer Bildtafel die beseelte Gestalt des Menschen zusammen zu *sehen* mit bestimmten Farben und Linien, umgeben von gewissem Beiwerk und vor einem besonderen Hintergrunde, übertragen wir den Stimmungs- und Gedankengehalt dieser Dinge unbewußt auf die Person und beseelen sie so mittelbar. In den Menschendarstellungen *Rembrandts* verschiebt sich allmählich der seelische Akzent von Gesichtsausdruck und Gebärde zur *Farbe*. Der alte *Rembrandt* (z. B. im Braunschweiger Familienbilde oder auf dem Verlorenen Sohn in der Eremitage zu St. Petersburg) ersetzt die physiognomische Ausdruckskraft seiner Köpfe durch die Stimmungsgewalt der Bildfarben; er nimmt eine Entgeistigung der Form zugunsten einer Beseelung der Farbe vor.

Auch das *Licht* spricht in diesem Zusammenhange nicht als formbezeichnendes, sondern als stimmunggebendes Element. In Lichtaufwand und Lichtabstufung können ja Ruhe und Schwermut, Heiterkeit und Aufregung zu Worte kommen. Die Beschattung der Augenhöhlen und die Unterdrückung des Lichtes im Auge, wie sie z. B. *Franciabigio* und *Andrea del Sarto* in ihren Bildnissen anwenden, schaffen mit am Eindruck einer melancholischen Seele, während das Glanzlicht, das *van Dyck* so gern in die Pupille setzt, einen heiteren und hellen Geist zu verraten scheint. *Carrière* erreicht die Wirkung seelischer Entrücktheit seiner Stimmungsköpfe durch den Gegensatz tiefdunkler Augen zu ganz hellen und aufgelösten Formen des Gesichtes.

Da auch verschiedene *Linien* unser Gefühl verschiedenartig ansprechen — wie wir aus architektonischen Erlebnissen wissen —, kann die Begleitung eines Gesichtes durch Linien von ausgesprochenem Stimmungscharakter mit dazu beitragen, eine Physiognomie zu verstehen. Die übertreibende Betonung senkrechter Linien in der Hintergrundsarchitektur auf *Bronzinos* Porträt des Panciatici (Florenz, Uffizien) wiederholt und bekräftigt von sich aus das, was Gesichtsbildung und Mienenspiel des Mannes über seine Seele sagen. Die energische Senkrechte des Vorhanges in *Boecklins* Selbstbildnis an der Staffelei (Museum in Basel) hat wohl nicht nur einen kompositionellen Wert innerhalb des Bildgefüges, sondern auch psychologische Bedeutung. Die Beherrschung des Körpers durch den Willen, das straffe Sichzusammennehmen wird durch diese strengen und steifen Linien unterstrichen. Auch der Ernst und die charaktervolle Härte des *Rungeschen* Elternpaares (Abb. 139) verlangt nach der schroffen und nüchternen Linienbegleitung der Hauswand und des *Zaunes*. Mit Hilfe der bisher beschriebenen Gestaltungsmittel läßt sich wohl mehr oder minder überzeugend das Vorhandensein eines bestimmten Charakters und der Zustand einer menschlichen Seele in einem bestimmten Augenblick malerisch ausdrücken, nicht aber Ursache und Folge, Herkunft und Richtung psychischer Vorgänge. Einer solchen über den

Bildmoment hinausgreifenden Charakterisierung können Beiwerk und Hintergrund dienen.

Wir unterscheiden allgemein bezeichnendes, speziell bezeichnendes und allegorisches *Beiwerk*. Das erste gibt, mit Hilfe seiner Gefühlswerte, die allgemeine Stimmungslage der menschlichen Figur an. So hält z. B. das von *Andrea del Sarto* porträtierte junge Mädchen (Florenz, Pitti) ein Buch mit Versen Petrarcas in der Hand: das Beiwerk erschließt Herkunft und Natur ihrer Stimmung. Die Geste des Mannes auf *Quentin Massys* Bildnis (Abb. 134) wäre unverständlich ohne das aufgeschlagene Buch. Der Augenblick des „Einfalls“ bei der Lektüre läßt sich nur durch seine sichtbare Quelle kennzeichnen. Unter speziell bezeichnendem Beiwerk verstehen wir Berufs- und Besitzattribute. Dem Musiker werden Noten beigegeben (z. B. *Piero di Cosimo*: Francesco Gamberti, Haag, Mauritshuis), der Mathematiker erhält den Zirkel (*Bellinis* Bild in der National Gallery, London), und die Hand des Schneiders führt die Schere (Porträt *Moronis*, London, National Gallery). Besitzattribute haben nur insofern künstlerische Bedeutung, als sie den Einfluß des Besitzes auf den Charakter zu deuten vermögen. Der Stolz der vornehmen Florentinerin *Giovanna Tornabuoni* wird ganz erst fühlbar, wenn man *sieht*, wie viel Kostbarkeiten sie besitzt (Bild *Ghirlandajos*, früher in der Sammlung Kann, Paris). Auch *van Dyck* verrät durch das Vorzeigen seiner Ritterkette (Selbstbildnis in Gotha) nicht nur die ihm widerfahrene Standeserhöhung, sondern auch seine menschliche Eitelkeit. Die Aufgabe des allegorischen Beiwerks ist es, im Bildbetrachter Vorstellungen und Gedanken wachzurufen über Beziehungen des Menschen zu bestimmten Dingen, Personen und Lebenslagen. Von solcher allegorischen Bedeutung ist z. B. der von einem Devisenband umflochtene Lorbeer, auf den schwermütig und müde *Cosimo de' Medici* herabblickt (Bildnis *Pontormos*, Florenz, Uffizien), oder die Nelke in der Hand des Bräutigams (*van Eycks* [?] Mann mit der Nelke im Glase neben *Holbeins d. J.* Georg Gisze, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum). Denn die Nelke soll tragen: „wer sich ein Lieb auserwählt, das ihm lustlich und herzlich ist, und wenn sie beide ein Gemüte haben“.

Der *Hintergrund* nimmt an der Charakterdeutung in ähnlicher Weise und in ähnlichem Umfange teil wie das Beiwerk. Da wir Gestalt und Hintergrund zusammen sehen müssen, beziehen wir den Stimmungsgehalt des letzten auf die menschliche Seelenhaftigkeit. Wir glauben, daß *Dürers* heiligem Hieronymus im Gehäus (Abb. 180) in seinem gemütlichen Zimmer nicht anders als behaglich zumute sein kann und sein Gesicht auf *leerem* Hintergrunde ausdrucksärmer erscheinen würde. Nicht nur die Natur, sondern auch die besondere Richtung einer Stimmung läßt sich im Hintergrunde veranschaulichen. Hinter der Gestalt der *Mona Lisa Leonardos* (Paris, Louvre) öffnet sich ein Traumland. Der Gegensatz zwischen der Abgeschlossenheit eines Zimmers und dem Ausblick durch ein Fenster ins Freie kann das einzige

Mittel sein, die Sehnsucht einer Seele und die Richtung ihrer schweifenden Gedanken sichtbar werden zu lassen (z. B. *Sebastianos* „Dorothea“, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum). Dem *Rembrandtschen* Halbdunkel (z. B. Bürgermeister Six, Abb. 133) gelingt es, die Unergründlichkeit einer Seele durch die Unergründlichkeit des Raumes auszudrücken. Vorstellungsmäßige Beziehungen walten zwischen dem Porträtierten und dem Hintergrunde da, wo der letzte z. B. als Schauplatz der Schicksale und Taten des Dargestellten angesehen werden soll. (Im Hintergrunde des Thorwaldsen-Porträts von *H. Maria von Heß* [München, Schack-Galerie] ist Thorwaldsen dargestellt, wie er an der Statue des Jason arbeitet.) Auch ohne daß der Hintergrund stimmungs- oder beziehungsvolle Elemente enthält, vermag er rein durch das Maß an Luftraum, das der Gestalt im Bilde zugewiesen ist, an der Charakterisierung teilzunehmen. Wir empfinden z. B. den Ausdruck von Energie im Gesichte des *Dürerschen* Holzschuhers (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) als mitbedingt von der Führung der Rahmenlinien eng um den Kopf herum, während die Seele von *Raffaels* Castiglione (Paris, Louvre) gleich frei und beweglich zu sein scheint, wie die Gestalt im Raume.

So kann schließlich ein Äußerliches: die Ellbogen- und Atemfreiheit der menschlichen Figur im Bildbezirke, zum Ausdruck einer Innerlichkeit werden und Zeugnis dafür ablegen, daß für den künstlerischen Willen, der Seele *sucht*, alle Formen und Farben sich vergeistigen. Die scheinbar toten Dinge, ein Raum oder ein Stück Landschaft, eine Linie oder ein Gerät, können im Zusammenhang des Bildnisses ein geheimes Leben gewinnen, und sie leihen diese Seelenhaftigkeit her, damit wir mit ihr die Anschaulichkeit des Menschen durchtränken und erfüllen.

#### IV. Handlung.

Das Handlungsbild umfaßt das *Historienbild* und das *Genrebild*, dieses als Darstellung der öffentlichen, jenes als Darstellung der privaten Welt. Ereignisse der Staats- und Religionsgeschichte, wie solche des Alltagslebens, machen seinen Inhalt aus. Die künstlerische Aufgabe ist in beiden Fällen die gleiche; wir werden sie verstehen, wenn wir fragen: auf welche Weise kommt im Leben der Eindruck einer Handlung zustande? Die Beantwortung dieser Frage muß die Faktoren finden lassen, aus denen der Maler im Bilde eine Handlung aufbaut, mit denen er eine Geschichte erzählt.

Eine Handlung erkennen wir daran, daß zwischen Menschen ein Spiel von *Bewegungen* hin und her geht, Blicke gewechselt, in Gebärden seelische Vorgänge ausgedrückt und mitgeteilt werden, wir hören reden, und wir wissen um *Beziehungen* zwischen Menschen und Dingen, teils aus früheren Erfah-

rungen, teils weil wir sie aus Gesehenem und Gehörtem unmittelbar erschließen. Es müssen sich also sinnliche (z. B. Hören und Sehen) und außer-sinnliche (verstandesmäßige) Elemente verbinden, damit wir ein Erlebnis als eine Handlung auffassen können. Meistens hat eines der beiden Elemente den Vorrang. Was kann nun der Maler von diesem Material an Eindrücken brauchen? Alles Hörbare scheidet erst einmal aus. Es bleiben: gesehene Bewegungen, Blicke, Gebärden und hinzugedachte Beziehungen. Keiner dieser beiden Handlungsbestandteile ist als solcher darstellbar, jeder kann vielmehr nur angedeutet werden durch irgend etwas Sichtbares, aus dem wir die Vorstellung von Bewegungen oder Beziehungen entwickeln. Bewegungen drückt die Malerei immer nur durch Beharrendes aus, eine verstandesmäßige Beziehung nur durch ein anschauliches Verhältnis. Es ist ein Irrtum, zu glauben, daß Gedankliches von vornherein aus dem Machtbereich des bildenden Künstlers ausscheidet. Das tut es ebensowenig, wie etwa Räumliches und Seelisches, die auch erst aus Sichtbarem gewonnen werden. Aber dieser Vorstellungsbesitz hat nur so weit ein Daseinsrecht in der Malerei, als er tatsächlich anschaulichen Ausdruck gewinnt. Die Frage, wie man im Bilde eine Handlung darstellt, zerfällt also in die beiden Unterfragen: wie gibt der Maler Bewegungen, wie gibt er Beziehungen wieder?

1. **Bewegungen.** Jede Bewegung ist etwas, was sich in Raum und Zeit abspielt. Das Problem der Bewegungsdarstellung ist gleichbedeutend mit dem der *Zeitdarstellung* in der bildenden Kunst. Das zeitliche Moment wird besonders in Erzählungen eine Rolle spielen, da diese sich nicht in eine Augenblicksbewegung zusammendrängen, sondern ganze Bewegungsfolgen und Handlungsreihen umfassen. Wenn wir die malerischen Mittel der Bewegungsdarstellung betrachten, so zeigt sich, daß die Malerei zwar auf keine Weise *reale* Bewegung, wohl aber auf verschiedene Methoden mehr oder minder lebhaftere *Bewegungseindrücke* geben kann.

Die ältere Malerei umgeht das Problem: sie stellt einen bewegten Körper genau so dar, wie einen *ruhenden*, sie zeigt z. B. ein laufendes Rad in allen seinen Teilen deutlich, als ob wir ein stehendes Rad sähen. Daß der betreffende Gegenstand als bewegt gedacht ist, erschließen wir nicht aus ihm selbst, sondern aus den vom Maler dargestellten *Begleiterscheinungen* eines Bewegungsvorganges und eventuell aus der Andeutung einer *Bahn* der Bewegung. Gibt der Maler z. B. das Flattern der Kleidung, den Staub hinter dem Wagen, so erwacht in uns, auch wenn die Räder deutlich alle Speichen zeigen, auf Grund dieser Erscheinungen, die, wie wir wissen, Bewegungen begleiten, die Bewegungsvorstellung. Das gleiche ist der Fall, wenn wir den Weg eines bewegten Gegenstandes irgendwie angegeben sehen, z. B. die Lichtbahn, die die hl. Taube der Verkündigung durchmißt (z. B. *Fra Filippo Lippi*: Verkündigung, München, Alte Pinakothek).

Die entwickelte Malerei benutzt diese Mittel der Frühzeit zur Verstärkung ihrer Methoden mit, sucht aber der Bewegung auf andere, direktere Weise habhaft zu werden. So kann der Maler eine Phase aus den Orts- und Lageveränderungen eines bewegten Körpers herausgreifen und sie als entscheidenden Moment wiedergeben. Bei dieser Methode vertritt also der Teil das Ganze, der Augenblick die Dauer. Eskommt aber darauf an, einen „*fruchtbaren*“ Moment zu wählen. Fruchtbar wird derjenige Moment im Bewegungsablauf sein, dem das Erinnerungsbild des Künstlers entstammt. Denn daß er behalten worden ist, beweist, daß er das deutlichste Bild der Bewegung enthält, und verspricht, daß er — im Bilde festgehalten — auch im Betrachter die Bewegungsvorstellung wachrufen wird. Bei jeder Bewegung prägen sich dem Gedächtnis die Phasen ein, die einem Minimum an Geschwindigkeit entsprechen. Bei Bewegungen, wie z. B. denen eines Uhrpendels oder einer schwingenden Glocke, sind bezeichnende Momente diejenigen, die den Körper in einer Lage zeigen, von der wir erfahrungsgemäß wissen, daß er sie einzig und allein in der Bewegung einnehmen kann, also Momente des Ausschlags nach links und rechts, von ihnen aber wiederum sind am fruchtbarsten die Momente der weitesten Schwingung, weil in ihnen die Geschwindigkeit am geringsten ist. Die Phase dagegen, in der ein Pendel den tiefsten Punkt seiner Bahn durchläuft, ist für die Bewegungsdarstellung unbrauchbar, weil ein in Gleichgewichtslage befindliches Pendel in Ruhe gedacht wird, und außerdem die Vorstellung diesen der Höchstgeschwindigkeit entsprechenden Augenblick nicht festhält.

Bei allen periodischen Bewegungen treten kurze Momente der *Stockung* ein, in denen ein Austausch der bewegenden Kräfte stattfindet. Solche Augenblicke minimalster Geschwindigkeit im Bewegungsablauf beobachten wir z. B., wenn die Welle „*umkippt*“, oder wenn am höchsten Punkt der Flugbahn eines Balles die Stoßkraft von der Schwerkraft überwunden wird. Diese Bewegungsphasen werden deshalb vor anderen behalten, weil sie die langsamsten sind und zugleich in ihnen eine Richtungsänderung eintritt.

Zu den periodischen Bewegungen, und zwar zu den Pendelbewegungen, gehört auch das Gehen. Innerhalb dieses Bewegungsvorganges prägt sich der Augenblick ein, wo das nach vorn gelangende Bein auf den Boden gesetzt wird, während sich das zurückgebliebene noch nicht von ihm gelöst hat. Das ist aber der Augenblick einer kurzen Hemmung. Das Maß der Geschwindigkeit drückt der Künstler durch mehr oder minder starke Vorwärtsneigung des Körpers aus. Das Laufen unterscheidet sich vom Gehen dadurch, daß bei ihm ein Moment vorkommt, wo beide Füße in der Luft schweben. Der Maler pflegt aber auch hier den Hemmungsaugenblick vorzuziehen, der dadurch entsteht, daß der vorgestreckte Fuß eben die Erde berührt, während das zurückgebliebene Bein den Impuls empfängt, der es vorwirft. Die Dar-

stellung eines Menschen, dessen beide Füße vom Boden gelöst sind, deuten wir als Schweben (vgl. Züchtigung des Heliodor von *Raffael*, Rom, Vatikan).

Bei nicht periodischen Bewegungen wählt der Maler — wieder den Gesetzen der Erinnerung folgend — entweder den Anfangs- oder den Endpunkt oder solche Lagen, die diesen Momenten nahestehen. Er gibt also *einen vorwärts weisenden* oder *einen rückwärts weisenden* Bewegungsmoment. Im ersten Falle ist der dargestellte Augenblick in Gedanken zu ergänzen durch den Weg, der von dem bewegten Körper zurückgelegt werden soll. Das ist aber nur möglich, wenn das Ziel der Bewegung sichtbar gemacht wird. Mit der vorwärts weisenden Bewegung verbindet sich das belebende Gefühl der Erwartung (vgl. *Raffaels* Züchtigung des Heliodor, Fresko in den vatikanischen Stanzen, und *Rubens*, Abb. 125). Der zweite Fall eines rückwärts weisenden Bewegungsmomentes wird erst fruchtbar durch die ergänzende Vorstellung des zurückgelegten Weges. Der Ausgangspunkt der Bewegung muß also zu sehen sein. Dabei ist es möglich, Anfangs- und Endphase in demselben Körper darzustellen (auf *Leonardos* Abendmahl, Abb. 103, zeigen die Füße der Apostel noch die Grundhaltung der Körper). Vorwärts weisende und rückwärts weisende Bewegung können aber auch auf zwei Figuren verteilt werden. *Raffael* läßt auf dem Teppichkarton „Petri Fischzug“ die Anfangsphase des Niederkniens durch Andreas, die Endphase durch Petrus übernehmen. Andreas macht also eine vorwärts weisende Bewegung, die Petrus zu Ende führt, Petrus macht eine rückwärts weisende Bewegung, die bei Andreas beginnt. Dadurch, daß der Maler den Blick des Bildbetrachters zwischen den auseinandergelegten Momenten hin und wieder führt, erzwingt er auf legitimum, d. h. anschaulichem Wege die ergänzenden Vorstellungen. Je mehr wir zu solchen Augenbewegungen genötigt werden, um so lebhafter ist der Bewegungseindruck, und zwar deshalb, weil wir im Leben einem sich bewegenden Körper mit dem Blicke folgen, wenn wir ihn im Auge behalten wollen. Wo uns also Gelegenheit zu solcher Blickbegleitung geboten wird, schließen wir sofort auf das Vorhandensein einer Bewegung.

Wenn das Auge angeregt wird, verschiedene Phasen eines rhythmischen Bewegungsablaufes zu verknüpfen, den regelmäßigen Hebungen und Senkungen der Wellen oder den Haltungen Tanzender zu folgen, so entwickelt sich der unabweisbare Eindruck rhythmischer Bewegtheit, der auf die Gestalten übertragen wird. (Beispiel: die Lithographie „Der Tanz“ von *Otto Greiner*.) Hinzu kann kommen, daß der Betrachter einer solchen Darstellung unmittelbar zu Muskelanspannungen und Bewegungsantrieben veranlaßt wird, die ihrerseits zur Lebendigkeit der Bildwirkung beitragen. Das wird besonders der Fall sein, wenn Bewegungen, die Anstrengung erfordern, dadurch wiedergegeben werden, daß die Stellung, die der Körper einnehmen muß, um den Widerstand, der sich der *Bewegung* entgegenstellt, zu über-

winden, und gleichzeitig die Anspannung der betätigten Muskeln dargestellt werden (vgl. *Piero della Francesca*, Abb. 97 u. 98, *Hans v. Marées*, Abb. 143).

Endlich kann der Maler, anstatt einen einzigen Moment aus dem Bewegungsablaufe herauszugreifen, verschiedene Phasen, die durch geringe Zeitunterschiede getrennt sind, *kombinieren*. So vereinigt man im Bild zeitlich auseinanderliegende Momente eines raschen Bewegungsvorganges, z. B. bei der Wiedergabe eines galoppierenden Pferdes. Die Momentphotographie zeigt, daß die von *Géricault* in seinem Rennen von Epsom (Abb. 145), z. B. gewählte Bewegungsphase „in Wirklichkeit“ überhaupt nicht vorkommt, sie ist eine vom Bewußtsein vollzogene Verschmelzung verschiedener rasch aufeinanderfolgender und deshalb nicht auseinander haltbarer Augenblicke. Wir erinnern uns nur, daß die Beine des galoppierenden Pferdes abwechselnd nach vorn und hinten geworfen werden, und daß Vorder- und Hinterbeine in nahezu gleicher Zeit die Bewegung vollenden. Eben deshalb ist die Anregungskraft solcher Lagen für unser Vorstellungsvermögen so stark; die auf das Festhalten der einzelnen Momente beschränkte Momentphotographie gibt ja, wie wir wissen, nur starre, unverständliche Bilder. Bei ganz langsamen Bewegungen, die deutliche Gesichtseindrücke und Erinnerungsbilder jeder Phase liefern, ist die Wahl des Darstellungsmomentes frei, aber auch hier wird der Maler die deutlichste der behaltene Lagen herausgreifen.

Was im einzelnen für die Darstellung jeder Bewegung, gilt auch für die Erzählung einer ganzen Geschichte. Auch hier lassen sich verschiedene Methoden beobachten, des zeitlichen Momentes Herr zu werden, spielt doch das Nacheinander eigentlich erst in Bewegungsfolgen eine entscheidende Rolle. Wie der Maler eine Bewegungsvorstellung anregt, indem er einen sogenannten fruchtbaren Moment aus dem Ablauf des Geschehens herausgreift, kann sich auch die Historienmalerei mit der Auswahl einer einzigen charakteristischen *Szene* begnügen. Ein solcher die ganze Geschichte vertretender Vorgang kann einem Wendepunkte der Erzählung angehören (entsprechend dem Augenblick der Stockung einer Bewegung beim Umtausch der bewegenden Kräfte), er kann vorwärts auf ein anschauliches Ziel weisen, oder rückwärts auf einen gleichfalls sichtbaren Ausgangspunkt hindeuten.

Die Erfahrung, daß das Bewußtsein die rasch sich folgenden Momente einer Bewegung nicht auseinanderhalten kann, sondern zu einer Phase verschmilzt, die dann allein behalten wird, erlaubt es dem Künstler, wie wir sahen, etwas Analoges zu tun. Nach gleicher Methode vereinigt man verschiedene, in Wirklichkeit nacheinander sich abspielende Szenen zum Schein der Gleichzeitigkeit. *Raffael* zieht in der Züchtigung Heliodors (Fresko, Vatikan) in die Einheit von Raum und Zeit zusammen, was im Laufe der Geschichte und an verschiedenen Orten vor sich geht: den Räuber, die Zeugen des Raubes und den hilf flehenden Priester samt den strafenden Engeln ver-



einigt er auf einem Schauplatz, und die Momente des Gebetes, der Klage von Frauen und Kindern, des eben geschehenen Diebstahls und der Bestrafung verschmilzt er in *einen* künstlerischen Augenblick.

Ein weiteres Mittel, das Zeitliche malerisch anzudeuten, besitzt die bildende Kunst im Ersatz des Nacheinander durch das *Nebeneinander*. Wie man eine Bewegung in zwei, auf zwei Personen verteilten Momenten entwickelt, zerlegt die Historienmalerei eine Erzählung in verschiedene Abschnitte, die innerhalb desselben Bildraumes unmittelbar nebeneinander dargestellt werden. Von dieser primitiven Methode macht noch *Michelangelo* Gebrauch. Auf dem Fresko der sixtinischen Decke, das die Erschaffung der Vegetation und die von Sonne und Mond darstellt, läßt er Gott zweimal, einmal von vorn, das andere Mal von rückwärts gesehen, vorkommen, das eine Mal aus der Tiefe hervor, das andere Mal in die Tiefe zurückeilend.

Das Festhalten an diesem Prinzip führt folgerichtig zur Verteilung der Handlungsphasen auf verschiedene *Bildräume*, da es einem entwickelten malerischen Gefühle unleidlich erscheint, in räumlicher Einheit eine zeitliche Vielheit zu geben. Die Zeitfolge drängt zur Bildfolge. Den Eindruck der ganzen Handlung besitzt man erst, wenn man den ganzen Zyklus durchgesehen hat. Der anschauliche Gehalt einer solchen Bilderfolge wird aber dadurch unmittelbar mit Zeitlichem erfüllt, daß das Auge des Betrachters die Einzelgemälde nacheinander anzusehen gezwungen ist. So übersetzt man das Nebeneinander von Bildern auf einer oder mehreren Wandflächen nicht nur in der Vorstellung in ein zeitliches Hintereinander, sondern man nimmt wirklich das Sukzessive der Szenen wahr. Sei es, daß der Blick bei den übereinandergeordneten Bilderstreifen der mittelalterlichen Buch- und Wandmalerei auf und nieder schweift, sei es, daß die nebeneinandergestellten Bilderreihen ein Entlangblicken oder ein an ihnen Entlanggehen erfordern. Beide Male: bei der Blickbewegung von einem festen Standpunkt aus, z. B. von der Mitte eines Verweilraumes, wie bei der Blickwanderung, die mit der Ortsbewegung verknüpft ist, etwa im Durchschreiten eines Gehraumes oder bei dem wiederholten Weg an einer Wand entlang, entwickelt sich tatsächlich die dargestellte Geschichte in der Zeit. Wie man die Darstellung rhythmischer Bewegungen mit Hilfe der leisen Bewegungsantriebe belebt, die man durch das Auf und Ab und Hin und Her des Blickes in den Muskeln und auf der Haut spüren kann, so trägt hier die Eigenbewegung des Beschauers beim Entlangwandeln an Bilderfolgen dazu bei, das Gefühl des Transitorischen im Geschehnis zu verstärken. —

Seit *Velasquez* verwendet die Malerei neben den erwähnten Mitteln der Bewegungs- und zugleich der Zeitdarstellung die Methode, durch Wiedergabe rein *optischer* Eindrücke, durch malerische Analogien zu den Netzhautbildern beim Sehen einer Bewegung, deren Vorstellung dem Betrachter zu übermitteln. Die Möglichkeit dieser Methode liegt in der physiologischen

Tatsache der sogenannten Nachbilder. Die Netzhaut bewahrt den empfangenen Eindruck, das „Bild“ des Gegenstandes, noch eine kurze Weile nach dem Verschwinden des Reizes. Diese Nachbilder, die wir vom Sehen in starke Helligkeit her kennen und die, wie gezeigt wurde, deshalb eine Rolle bei der Lichtdarstellung spielen, machen sich besonders auch beim Sehen kontinuierlicher, rasch sich folgender Bewegungsphasen fühlbar. Die Nachbilder des eben Gesehenen verschmelzen mit den nachdrängenden Gesichtseindrücken, es findet eine Verwischung des Gesamtbildes statt; wir sehen z. B. die Umrisse eines in seinen Teilen rasch bewegten Gegenstandes undeutlich. Dieses Ineinandergleiten von Nachbildern und neuen Eindrücken auf der Netzhaut ist nicht zu verwechseln mit jener obenerwähnten Kombination verschiedener Wahrnehmungen in der Vorstellung, die nicht imstande ist, alle gesehenen Bewegungsphasen auch zu *behalten*. Wie der Künstler die subjektiven Begleit- und Folgeerscheinungen starker Helligkeitseindrücke objektiv im Bilde darstellt, um von ihnen auf eine größere Lichtstärke seiner Farben schließen zu lassen, als sie diesen wirklich eignet, kann er auch die Netzhautvorgänge bei Bewegungseindrücken malerisch wiederzugeben versuchen, in der Absicht, den Bildbetrachter zu Bewegungsvorstellungen anzuregen. Dabei begnügt er sich entweder mit einer Verundeutlichung des sich bewegenden Körpers: *Velasquez* gibt in seinen *Hilanderas* (Madrid, Prado) ein rasch sich drehendes Rad als eine durchsichtige schimmernde Scheibe mit hellen, konzentrischen Ringen. Oder der Künstler deutet außer der Unbestimmtheit der Form noch das Nachbild selbst an. *Liljefors* in seinem Gemälde fliegender Eidervögel und *Dettmann* auf dem Bilde des Glockenläutens setzen in die verschwimmenden Konturen, hier der Flügel, dort der Glocke, helle Flecken: die Nachbilder der eben noch an dieser Stelle gesehenen hellen Teile der bewegten Körper. Auch diese, besonders von dem Impressionisten meisterhaft gehandhabte Methode der Bewegungsdarstellung gibt nicht etwa reale Beweglichkeit, sondern nur besonders *suggestive* Bewegungseindrücke. Beide Prinzipien, das des „fruchtbarsten Momentes“ und das der physiologischen Nachbilder, rechnen mit der unmittelbar und mit Notwendigkeit einsetzenden Vorstellungstätigkeit des Bildbetrachters, die das in allen seinen Teilen beharrende und gleichzeitig existierende malerische Kunstwerk mit dem Schein der Bewegung, mit der Lebendigkeit zeitlich aufeinanderfolgender Momente erfüllt.

2. Beziehungen. Die Bewegungen, von denen wir eine Handlung begleitet sehen, bekommen Sinn erst dadurch, daß sie sich auf etwas oder aufeinander *beziehen*. Ein Tun wird verstanden, wenn wir seine Ursache oder seinen Zweck einsehen. Der Anblick eines menschlichen Gesichtes sagt zwar unmittelbar etwas aus über eine persönliche Seelenhaftigkeit und über allgemeine psychische Vorgänge, wie etwa eine Gemütsstimmung, *worauf* aber

etwa die Willentlichkeit oder Aufmerksamkeit gerichtet, *worin* eine Stimmung begründet ist, läßt sich nicht aus der Mimik und Physiognomik allein ablesen, sondern nur aus Beziehungen, die sichtbar zwischen dem Handelnden und den Dingen oder unter einer Mehrheit von Handelnden walten. Wie aber das Einzeltun erst durch Beziehungen seine nähere Bestimmtheit bekommt, so beruht auch die Gegensätzlichkeit oder Übereinstimmung im Handeln mehrerer Personen nicht nur auf gleichen bzw. entgegengesetzten Bewegungen, sondern auf dem Wesen der Beziehungen, in denen sie zueinander stehen.

Die *inhaltliche* Einheit eines Handlungsbildes liegt in dem Gewebe von Vorstellungen, Urteilen, Erinnerungen, die seine Elemente miteinander verknüpfen. Zum Bildinhalte gehören aber Beziehungen nur in dem Umfange, als *ohne* sie der Bildbetrachter im Verständnis des Kunstwerkes gehemmt werden würde, als sie demnach unentbehrliches Baumaterial des Kunstwerkes sind. Real kann der Künstler freilich eine notwendige Beziehung ebensowenig mit seinen Mitteln verkörpern, wie eine Bewegung; er vermag ihr Vorhandensein nur aus Faktoren erschließen zu lassen, die in seiner Macht liegen. Der Maler *will* Beziehungen nur geben, soweit er sie geben *kann*. In seiner Hand liegt es aber, die vorstellungsmäßige *inhaltliche* Bildeinheit zusammenfallen zu lassen mit der *gesehenen* formalen *Bildeinheit*. Dadurch legitimieren Beziehungen ihre Mitwirkung unter den malerischen Gestaltungsmitteln.

Wie ist ein Anschaulichwerden von Beziehungen möglich? in welchen sichtbaren Faktoren wird ihr Dasein angedeutet? Man könnte denken: allein das Nebeneinander-Dasein zweier oder mehrerer Gestalten auf derselben Fläche im gleichen Bildraume, unter demselben vom Maler festgelegten und vom Wechsel der äußeren Beleuchtung unabhängigen Lichte bezieht sie für das Auge aufeinander. Tatsächlich begnügt sich eine primitive Kunstübung auch damit, durch das bloße Beieinander von Dingen und Figuren die Vorstellung von Beziehungen zwischen ihnen anzuregen. Das entwickeltere kompositionelle Vermögen bemüht sich aber, die vorstellungsgemäße Verknüpfung zweier Bewußtseinsinhalte malerisch auszudrücken durch eine optische Verknüpfung, die nicht im zufälligen Beieinandersehen, sondern in dem auf das Auge des Betrachters ausgeübten *Zwange* beruht, inhaltlich Zusammengehöriges auch zusammen wahrzunehmen. Das Mittel, einen solchen Zwang auszuüben, ist die Veranlassung zu *Blickwanderungen*.

In der Blickführung durch das Bild findet die Führung der Aufmerksamkeit des Betrachters statt: was wir zusammen zu sehen gezwungen werden, müssen wir auch zusammen denken und aufeinander beziehen; andererseits würden wir es als Widerspruch empfinden, innerlich Unzusammengehöriges als Einheit für das Auge hinnehmen zu müssen. Beziehungen, die *nicht* auf diese Weise unserem Auge aufgedrängt werden, haben im Bilde keinerlei

Daseinsrecht. Es fragt sich also weiter: *wodurch* wird das Auge geführt? auf welchen anschaulichen Wegen durchwandert es ein Bild? Der Maler verfügt über so viele Mittel, den Blick zu führen, als er Mittel besitzt, sichtbare Bindungen zwischen den Teilen seines Bildes herzustellen.

Die sichtbaren Zusammenhänge, die zugleich auf ein innerlich Bezogenes hinweisen, können allgemein kompositioneller Natur sein, sie können auf einer besonderen Linienführung oder Farbenverteilung beruhen oder in der anschaulichen Bindung bestehen, die in Blicken und Gebärden liegt. Unser Auge läßt sich gleich willig von Ähnlichem führen, wie von Gegensätzlichem. Welche Methode der Blickleitung der Maler im Einzelfalle anwendet, hängt von dem Inhalte der jeweiligen Beziehung ab, die indirekt veranschaulicht werden soll.

*Blick* und *Gebärde* zwingen uns z. B. auf allen Verkündigungsbildern (etwa *Fra Angelico*, Abb. 96), eine Beziehung zwischen dem Engel und der Jungfrau herzustellen. Welcher Art sie ist, sagt uns das Vertrautsein mit der Geschichte, auf das der Maler rechnen darf. Des gleichen Mittels der Blickführung bedienen sich *Tizian* auf dem Bilde des Zinsgroschens (Dresden, Galerie) und *Raffaël* auf seinem Sposalizio (Mailand, Brera), wo der die Vermählung vollziehende Priester durch einen Blick auf die Hände des Paares und durch die Bewegung des Körpers das Zueinander der beiden Gestalten veranschaulicht. Die höchste Intensität seelischen Verschlungenseins in der Innigkeit von Blick und Geste geben die großen Maler des 17. Jahrhunderts (vgl. *Murillo*, Abb. 117, und *Rembrandt*, Segen Jakobs, Kassel, Gemäldegalerie).

Auf einem großen *linearen* Schema bauen sich die optischen und gedanklichen Zusammenhänge unter den Gestalten der Disputa *Raffaels* (Rom, Vatikan) auf. Flache Bogen tragen die Reihen der Himmlischen, während die Wagerechten der Stufen, mit starker Betonung der Mitte für die Hauptpersonen der Kirchenlehrer, die irdische Bühne darstellen. Die Führung des Auges auf den Bahnen der großen Halbkreise wird unterstützt durch Mimik und Physiognomik der Vordergrundsfiguren. Der Schwung des Lineaments verbindet für das Auge, und damit auch für die Aufmerksamkeit, die Jünger und den Heiland in Petri Fischzug (Teppichkarton, London, Victoria- und Albert-Museum). Die sitzende Gestalt Christi als Mittelpunkt aller Beziehungen bliebe unentdeckt ohne den wegweisenden Zug der Konturen über die Rücken der Fischer und das Auf und Ab der Gestalten der Apostel.

Auf den Pfaden des *Lichtes* leitet *Rembrandt* das Auge des Bildbetrachters durch seine Nachtwache (Amsterdam, Rijksmuseum), und auch in der Darstellung des barmherzigen Samariters (Abb. 118) wird die innere Zusammengehörigkeit der Handelnden nicht nur durch Blicke, sondern auch durch Stationen des Lichtes veranschaulicht.

Auch die *Farbenverteilung* läßt sich der Beziehungsdarstellung dienstbar machen. Unser Auge geht unwillkürlich von einem Farbenton zur

Gegenfarbe oder folgt den Abstufungen einer einzigen Farbe. *Boecklin* rechnet bewußt mit dem mehr oder weniger komplementären Gegensatz zwischen Farben und ihren Gefühlsbegleitungen, um Beziehungen deutlich zu machen (z. B. das tröstende Rot des Engelsknaben und das schmerzliche Violett der Maria auf dem Bilde der Pietà, Berlin, Nationalgalerie). Alles aber, was an bindender Gewalt in den Farben liegt, holt *Rembrandt* heraus, um den seelischen Vorgang zwischen dem Vater und dem verlorenen Sohne in der Sprache des Malers zu erzählen. Er kehrt gleichsam das Innerste des Geschehnisses nach außen und verwandelt alles Seelische in Anschaulichkeiten (St. Petersburg, Eremitage).

Nicht nur der Farbenkontrast, sondern *Gegensätze* überhaupt haben bindende Kraft. *Leonardo* erzwingt im Abendmahl (Abb. 103) die Vorstellung des innerlichen Gegensatzes zwischen Christus und den Jüngern durch den äußeren Kontrast des regungslosen Schweigers und der gestikulierenden Sprecherfiguren, während er feinere Beziehungen innerhalb der Jüngergruppen durch Abstufung in Ausdruck und Gebärde herstellt (man vergleiche damit die primitiveren Darstellungsmethoden *Castagnos*, Abb. 102). Auf einem großen Kontrastmotiv ist auch *Raffaels* Teppichkarton: Der Tod des Ananias (London, Victoria- und Albert-Museum) aufgebaut. Die Beziehung zwischen dem bestraften Ananias und den Aposteln als Vertretern des göttlichen Strafgerichtes wird durch den Gegensatz der unerschütterlichen dichten Gruppe im Mittelgrunde und der auseinanderfahrenden Gestalten des Vordergrundes veranschaulicht (vgl. auch die zahlreichen formalen und inhaltlichen Kontraste in *Mantegas* Kreuzigung, Abb. 99, und auch *Feuerbachs* Medea, Abb. 142).

Der formale Ausdruck des Kontrastes ist die asymmetrische Anordnung, hier im Ananiasbilde durch die Leere in der Bildmitte hervorgerufen. Mit dem innerlichen Gleichklang verbindet sich hingegen der symmetrische Bildaufbau. Die unverhohlene Symmetrie ist im Andachtsbilde schon deshalb das gewiesene Kompositionsschema, weil das Gefühl der Ruhe und Feierlichkeit von ihm ausgeht. Die zahllosen, hauptsächlich venezianischen Bilder der sogenannten „Santa Conversazione“ rechnen damit, daß der Betrachter die Gestalten links und rechts vom Thron der Jungfrau mit dieser und untereinander in Beziehung setzt, auch wenn ein jeder nur mit sich beschäftigt ist und kaum Blicke oder Gesten gewechselt werden (z. B. *Bellini*, Abb. 106, *Giorgione*, Abb. 107). Sobald aber auf die sakrale Symmetrie verzichtet wird, wie in *Tizians* Bild der Madonna Pesaro (Abb. 108), bedarf es beziehungsknüpfender Gebärden sowie des großen, zusammenhaltenden Linienzuges.

Alle Mittel der Beziehungsdarstellung beherrscht das große Erzählertalent *Rubens*. Er verbindet die Symmetrie des innerlich oder optisch Gleichwertigen mit dem Gehalt an heftigster, scheinbar ungebändigter Be-

wegung. Die Führung des Blickes ist streng, aber man wird sich des Zwanges nicht bewußt, da die Rechnung versteckt ist. (Beispiel: die Amazonenschlacht, München, Alte Pinakothek; der bethlehemitische Kindermord, ebendasselbst; der Krieg, Florenz, Palazzo Pitti u. a. m.)

Bei den Bilderfolgen macht man die Erfahrung, daß man der zwischen den Gestalten bzw. den Szenen vorhandenen Beziehungen mit Hilfe einer *Blickwanderung* habhaft wird. Man liest einen Bilderzyklus sozusagen Bild für Bild und stellt nach und nach mit dem Auge den formalen, in der Vorstellung den inneren Zusammenhang des Bilderkreises dar. Indem der Blick dabei vor- und rückwärts schweifen kann, ist auch ein geistiger Ausblick in die Zukunft oder ein Rückblick in die Vergangenheit der unmittelbar vor Augen befindlichen Szene möglich. Damit gewinnen wir auch Grund und Folge, Wirkung und Ursache eines Geschehnisses, also die ganze Kette von Beziehungen, deren indirekte Veranschaulichung die Aufgabe des Malers war.

Der nähere Inhalt der Beziehungen, soweit er nicht im Anschaulichen offenbar wird, ergibt sich je nach der Natur des Bildes aus dem Gegenständlichen von selbst, aus direkt Mitgeteiltem (Bildtitel, Aufschriften, Schriftbänder in der Hand der Dargestellten usw.) oder aus dem vom Betrachter mitgebrachten Wissen. Je mehr die dargestellten Handlungen ein festes Leben im Bewußtsein derer führen, für die sie gemalt werden, wie es z. B. bei biblischen Stoffen, ja selbst bei mythologischen im Mittelalter und in der Renaissancezeit der Fall war, und je offensichtlicher die Art der Beziehungen im unmittelbar Anschaulichen einen Rückhalt findet, um so weniger Hemmungen des Verständnisses sind da, um so leichter und inniger verschmelzen innere und äußere Bildeinheit miteinander, um so glaubhafter erleben wir die Handlung. —

Der Maler, so sahen wir, findet vor: Farben und eine Tafel aus Leinwand, Holz, Metall oder eine Wand, mit anderen Worten: eine Fläche und flächenhaft zu verteilende Stoffe, beharrende Elemente, die einzig an den Gesichtssinn sich wenden sollen. Mit diesen Wirkungsmitteln tritt der Maler der bewegten und räumlichen, Sichtbares und Unsichtbares umfassenden Wirklichkeit gegenüber. Sein Anspruch ist, Raum und Handlung, Seele und Licht, Bewegtes und Unbewegtes, Vereinzeltes und aufeinander Bezügliches zu gestalten. Und über alles dieses hat die Malerei Macht dadurch, daß sie Eindrücke, die wir aus der Wirklichkeit gewinnen, auf einem *anderen* Wege hervorbringt. Das will nicht besagen: der Künstler nimmt einen Auszug der Welt auf das allein optisch Wahrnehmbare vor — damit käme er über ein gegenstandsloses Nebeneinander von Flecken nicht weit hinaus —, sondern er wählt und ordnet Formen und Farben so, daß sie unsern Augen wohl tun, wir aber zugleich in ihnen Bewegtes und Beseeltes, Raamtiefe und greifbare Körperlichkeit erleben und genießen.

---

## Literatur.

---

- Berger, Ernst, Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik. I. u. II. Maltechnik des Altertums. München 1904. III. Quellen und Technik des Mittelalters. 1897. IV. Renaissance und Folgezeit. 1901.
- Blümner, Hugo, Die Maltechnik des Altertums. Neue Jahrb. f. d. klass. Altertum. Bd. XV. 1905.
- Bode, Wilhelm, Rembrandt und seine Zeitgenossen. Leipzig 1906.
- Boecklin, Arnold, s. Schick, Rudolf.
- Bürcke, Ernst, Die Darstellung der Bewegung durch die bildenden Künste. Deutsche Rundschau 1881.
- Burckhardt, Jakob, Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Basel 1898.  
— Erinnerungen aus Rubens. 2. Aufl. Basel 1898.
- Corinth, Lovis, Das Erlernen der Malerei. Ein Handbuch. Berlin o. J.
- Cornelius, Hans, Elementargesetze der bildenden Kunst. Leipzig und Berlin 1908.
- Czapek, Rudolph, Grundprobleme der Malerei. Leipzig 1908.
- Delacroix, Eugène, Mein Tagebuch. Berlin 1903.
- Dürer, Albrecht Dürers schriftlicher Nachlaß, hrsg. von Ernst Heidrich. Berlin 1908.
- Everth, Erich, Der Bilderrahmen als ästhetischer Ausdruck von Schutzfunktionen. Leipzig, Dissertation, 1909.
- Feuerbach, Anselm, Ein Vermächtnis. Hrsg. von Henriette Feuerbach. 8. Aufl. Berlin 1910.
- Fiedler, Conrad, Schriften über Kunst. Leipzig 1896.
- Fischel, O., Deutsche Landschaft. „Das Museum“ Bd. VII.
- Friedländer, Max J., Von der holländischen Genremalerei. „Das Museum“ Bd. V.
- Frimmel, Theodor v., Handbuch der Gemäldekunde. 2. Aufl. Leipzig 1904.
- Fromentin, Eugen, Die alten Meister. Berlin 1903.
- Goethe und Heinrich Meyer, Über die künstlerische Behandlung landschaftlicher Gegenstände. Hempelsche Goethe-Ausgabe Bd. 28.
- Gogh, Vincent van, Briefe. 2. Aufl. Berlin o. J.
- Goldschmidt, Adolf, Die Anfänge des Genrebildes. „Das Museum“ Bd. II.
- Guthmann, Johannes, Die Landschaftsmalerei der toskanischen und umbrischen Kunst von Giotto bis Raffael. Leipzig 1902.
- Hamann, Richard, Frührenaissance der italienischen Malerei. In „Die Kunst in Bildern“. Jena 1910.
- Heidrich, Ernst, Altdeutsche Malerei. In „Die Kunst in Bildern“. Jena 1910.  
— Altniederländische Malerei. In „Die Kunst in Bildern“. Jena 1910.
- Heller, H., Grundformen der Mimik des Antlitzes. Wien 1902.
- Helmholtz, Hermann v., Vorträge und Reden. 5. Aufl. Braunschweig 1903.
- Henke, Wilhelm, Zeichnen und Sehen. Ein Vortrag. 2. Aufl. Hamburg 1888.
- Hering, Ewald, Grundzüge der Lehre vom Lichtsinn. Leipzig 1905.
- Hunt, W. M., Kurze Gespräche über Kunst. 2. Aufl. Straßburg 1900.
- Janitschek, H., Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1890.
- Jantzen, Hans, Das niederländische Architekturbild. Leipzig 1909.
- Jongh, Johanna de, Die holländische Landschaftsmalerei. Berlin 1905.

- Justi, Carl, Velasquez. Bonn 1888.
- Michelangelo. Beiträge zur Erklärung der Werke und des Menschen. Leipzig 1900.
- Michelangelo. Neue Beiträge zur Erklärung seiner Werke. Berlin 1909.
- Kaemmerer, L., Die Landschaft in der deutschen Kunst bis zum Tode Dürers. Leipzig 1886.
- Kallab, Wolfgang, Die toskanische Landschaftsmalerei im XIV. u. XV. Jahrhundert. Jahrb. d. Allerh. Kaiserhauses. Bd. XXI. Wien 1900.
- Kern, J., Die Grundzüge der linear-perspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder van Eyck und ihrer Schule. Leipzig 1904.
- Lehmann, Alfred, Das Bildnis bei den deutschen Meistern bis auf Dürer. Leipzig 1900.
- Lichtwark, Alfred, Die Erziehung des Farbensinnes. Berlin 1902.
- Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken. Hamburg 1897.
- Lionardo da Vinci, Trattato della pittura. Bd. XVIII. der Quellenschriften f. Kunstgeschichte. Wien 1882.
- Ludwig, Heinrich, Schriften zur Kunst und Kunstwissenschaft. Straßburg 1907.
- Über die Grundsätze der Ölmalerei und das Verfahren der klassischen Meister. Leipzig 1876.
- Marées, Hans v., s. Pidoll, Karl v.
- Meyer, Theodor A., Das Stilgesetz der Poesie. Leipzig 1901.
- Muther, Richard, Geschichte der Malerei. Leipzig 1909.
- Neumann, Carl, Rembrandt. 2. Aufl. Stuttgart u. Berlin.
- Die Arten der Malerei. Jahrb. d. freien deutschen Hochstifts zu Frankfurt a. M. 1905.
- Ostwald, W., Malerbriefe. Leipzig 1907.
- Pidoll, Karl v., Aus der Werkstatt eines Künstlers. Erinnerungen an den Maler Hans von Marées. Luxemburg 1908.
- Raupp, K., Handbuch der Malerei. 4. Aufl. 1904.
- Reynolds, Joshua, Akademische Reden, deutsch von E. Leisching. Berlin 1893.
- Richter, Ludwig, Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1906.
- Riegl, Alois, Das holländische Gruppenporträt. Jahrb. des Allerh. Kaiserh. XXIII. Wien 1902.
- Rosen, Felix, Die Natur in der Kunst. Leipzig 1903.
- Runge, Ph. O., Hinterlassene Schriften. Hamburg 1840—41.
- Sauerlandt, Max., Der stille Garten. Düsseldorf u. Leipzig 1908.
- Interieurbilder der Biedermeierzeit. „Das Museum“ Bd. X.
- Schaeffer, Emil, Das Florentiner Bildnis. München 1904.
- Schick, Rudolf, Tagebuchaufzeichnungen aus den Jahren 1866, 1868, 1869 über Arnold Boecklin. Hrsg. von Hugo v. Tschudi. Berlin 1901.
- Schmarsow, August, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Leipzig u. Berlin 1905.
- Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste. Leipzig 1896.
- Schmidt, Robert, Die Venezianische Vedute. „Das Museum“ Bd. XI.
- Schubring, Paul, Die Anfänge des italienischen Genres. „Das Museum“ Bd. V.
- Schultz, Alwin, Einführung in das Studium der neueren Kunstgeschichte. 2. Aufl. Prag u. Leipzig 1887.
- Schultze-Naumburg, Paul, Technik der Malerei. Leipzig 1901.
- Seidlitz, Woldemar von, Leonardo da Vinci, der Wendepunkt der Renaissance. 2 Bände. Berlin 1910.
- Über Farbengebung. Stuttgart u. Berlin 1900.



- Signac, Paul, Von Eugen Delacroix zum Neo-Impressionismus. Berlin o. J.
- Stevenson, R. A. M., Velasquez. München 1904.
- Vischer, Robert, Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1886.
- Volkmann, Ludwig, Das Bewegungsproblem in der bildenden Kunst. „Führer zur Kunst.“ Eßlingen 1908.
- Grenzen der Künste. Dresden 1903.
- Voll, Karl, Vergleichende Gemäldestudien. München u. Leipzig 1907.
- Vergleichende Gemäldestudien. Neue Folge. München u. Leipzig 1910.
- Vollmer, Hans, Zur Ästhetik des Bildformats. „Kunst und Künstler“ 1909.
- Waetzoldt, Wilhelm, Die Kunst des Porträts. Leipzig 1908.
- Warburg, A., Bildniskunst und florentinisches Bürgertum. I. Leipzig 1901.
- Weisbach, W., Impressionismus. Bd. I. Berlin 1910.
- Whistler, J. Mac-Neil, Zehn-Uhr-Vorlesung. Straßburg 1904.
- Woermann, K., Die italienische Bildnismalerei der Renaissance. „Führer zur Kunst.“ Eßlingen 1906.
- Wölfflin, Heinrich, Die Kunst Albrecht Dürers. München 1905.
- Die klassische Kunst. 3. Aufl. München 1904.
- Woltmann, A., Holbein und seine Zeit. Leipzig 1866/68.
- Wundt, Wilhelm, Über den Ausdruck der Gemütsbewegungen. „Deutsche Rundschau“ 1877.
- Zeising, A., Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers. Leipzig 1854.
- Zimmermann, Ernst, Die Landschaft in der venezianischen Malerei bis zum Tode Tizians. Leipzig 1903.
-



## Graphische Künste.

---

Der Begriff der *graphischen Künste* umfaßt zwei nach ihrer Herkunft, Technik und Wirkung grundverschiedene Gruppen künstlerischer Arbeiten: die *Handzeichnung* und den *Bilddruck*. Zeichnungen eines Künstlers entspringen dem Bedürfnis, Einfälle, Beobachtungen, Erinnerungen anschaulicher Natur rasch festzuhalten oder sich über einen geplanten Bildaufbau in Versuchen klar zu werden. Zeichnend spricht also der Künstler nur mit sich, die Handzeichnung ist für die Werkstatt und für die Mappe des Künstlers selbst gedacht, sie hat durchaus monologischen Charakter. Jedes gezeichnete Blatt ist — ganz wie ein Gemälde — ein Original, besteht nur einmal.

Von diesem persönlichsten Gebiete künstlerischer Arbeit unterscheidet sich der *Bilddruck* in erster Linie dadurch, daß ihn die Absicht der Vervielfältigung ins Leben ruft, sein Wesen und seine künstlerische Eigenart bestimmt. Bilddrucke sind Werke der vervielfältigenden Künste, die, wie der Name sagt, eine Vielheit von Originalblättern herstellen. Wendet sich die Handzeichnung nur an den Künstler, so spricht der Bilddruck zur Menge der Kunstfreunde. Die „gedruckte Kunst“ dringt am weitesten ins Volk, sie kann die Sprache der Künstler in jedes Haus tragen. Der Wert des Bilddruckes liegt aber nicht allein in dieser praktischen Bedeutung, sondern vielmehr darin, daß er eine *eigene Kunst* darstellt, die, aus besonderen seelischen Bedürfnissen des Künstlers erwachsen, mit eigenen Ausdrucksmitteln ihren eigenen Wirkungszielen zustrebt. Bilddrucke sind nicht etwa nur Zeichnungen, die zum Zweck der Vervielfältigung in Holz geschnitten oder in Kupfer gestochen sind, sondern Werke, die der Künstler von vornherein für *diese* Technik und *diese* Aufgabe gedacht hat, die also auf keine andere Weise sonst entstehen konnten.

Aus dem Gebiete der Graphik als *Kunst* scheiden naturgemäß alle auf der Photographie beruhenden, rein mechanisch-chemischen Vervielfältigungsverfahren aus, also die Photo-, die Heliogravüre, der Lichtdruck, die Autotypie u. a. m. Diese Techniken sind zwar wichtige Hilfsmittel, aber keine Erzeugnisse der bildenden Künste.

Handzeichnungen hat es von den Anfängen der Kunst an gegeben, und sie begleiten die große Kunst aller Völker, Bilddrucke sind eine

Erfindung des 15. Jahrhunderts. In der Führung auf dem Gebiete der vielfältigsten Graphik lösen sich die romanischen und germanischen Nationen Europas in ungefähren Zwischenräumen von hundert Jahren ab. Im 15. Jahrhundert steht Deutschland an der Spitze, das 16. Jahrhundert beherrscht Italien. Im 17. geht die Führung auf die Niederlande über und im 18. übernimmt Frankreich die Vorherrschaft. Das 19. Jahrhundert schließlich läßt wieder die germanischen Völker Deutschland und England in den Vordergrund treten. Wesen und Geschichte der Handzeichnung wie des Bilddruckes sind aber — wie alle künstlerische Tätigkeit — verständlich nur aus der Eigenart und den Wandlungen ihrer *Technik*.

## A. Technische Grundlagen und Grundbegriffe.

### I. Handzeichnung.

Die verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten der *Handzeichnung* hängen ab vom Zeichengrunde, vom Material und den Werkzeugen, mit denen gezeichnet wird. Die mittelalterlichen Künstler benutzten geglättete *Buchsbaumtäfelchen* und *Pergamentblätter*. Seit der Einführung des Papiers aus Lumpen und Leinen in Europa (Ende des 12. Jahrhunderts) wurde dieses der gebräuchlichste Zeichengrund. Entsprechend ihrer Textur und Färbung verlangen die verschiedenen Papierarten eine verschiedene Handhabung des Werkzeuges und ermöglichen verschiedene Wirkungen. Über einen glatten Grund läßt sich die Feder oder der Stift leicht hinführen; der Materialverbrauch dabei ist gering. Dagegen gleitet das Werkzeug des Zeichners über ein rauhes Papier nur mit stärkerer Reibung und größerem Materialverlust. Das eine Mal wird die Linie glatt und geschlossen, im anderen Falle geraut und intermittierend. Ganz verschieden ist die Art der Lichtdarstellung auf weißem und auf farbigem Papier. Bei ungefärbtem Grunde muß man das Licht ausparen — man läßt den weißen Grund zwischen den Strichen stehen —, auf farbiger Unterlage dagegen gewinnt man das Licht wie in der Malerei durch Bedecken des Grundes mit einer hellen Farbe (sog. Aufhöhen mit Bleiweiß). Zum Wegwischen gezeichneter Linien dienten bis zur Einführung des Gummielastikum Brotkrumen.

Das Zeichenwerkzeug der alten Meister war der *Silberstift*, d. h. ein Metallgriffel mit angeschmolzener Silberspitze, der zarte hellgraue Linien gibt. Mit diesem Instrument läßt sich aber nur auf einem Papier zeichnen, das mit einem Gemenge aus Knochenmehl, Leim und Wasser grundiert worden ist. Zur Konturenzeichnung und zur leichten Schraffierung eignet sich

der Silberstift am besten. (Vgl. *Leonardos* Mädchenkopf, Abb. 147, der mit zarten parallelen Lagen von Strichen des Silberstiftes modelliert ist. Auch *Rembrandts* Skizze Saskias als Braut, Abb. 151, ist mit dem Silberstift auf Pergament ausgeführt.) Der Metallgriffel gibt immer nur Linien, aber keinen „Ton“ her, d. h. es lassen sich mit ihm nicht, wie z. B. mit dem Pinsel, Flächen und Flecken erzeugen. In einer Silberstiftzeichnung müssen daher die Schatten durch dichte Kreuzlagen von Strichen wiedergegeben werden. Da diese Technik keinen flüssigen Farbstoff nötig hat, benutzten die Künstler des 15. Jahrhunderts, z. B. *Dürer*, den Silberstift als bequemes Zeichenwerkzeug auch auf der Reise. Der Metallgriffel wurde gegen Ende des 16. Jahrhunderts durch den Graphitstift, den Vorläufer unseres Bleistiftes, ersetzt.

Vor diesen Werkzeugen hat die *Feder*, abgesehen von der kräftigeren Wirkung, voraus, daß man mit ihr die einzelne Linie an- und abschwellen lassen und den einzelnen Strich zum Fleck verstärken kann. Die ältere Zeit benutzte die aus Schilf geschnittene Rohrfeder für breite Strichführung und Federkiele aus den Schwungfedern der Gans, des Schwanes und des Raben für feinere Zeichnung. Metallfedern wurden erst am Ausgang des 17. Jahrhunderts von England aus eingeführt. Die Federzeichnung bedient sich der schon von den mittelalterlichen Klosterschreibern bereiteten *Tinte*, chinesischer *Tusche*, der *Sepia* des Tintenfisches und des aus Ruß gefertigten *Bisters*. Die Feder ist das Lieblingswerkzeug der zeichnenden Maler, da man mit ihr pinselähnliche Wirkungen erzielen kann. Deshalb werden auch häufig Feder- und Pinselarbeit miteinander verbunden. So benutzt z. B. *Rembrandt* mit Vorliebe den Pinsel, um seine Federzeichnungen in den Schattenpartien mit Tusche zu „lavieren“ (Beispiele von Federtechnik bei *Michelangelo*, Abb. 149, *Monet*, Abb. 156). Die *Miniaturen* sind entweder in Deckfarbenmalerei ausgeführt oder kolorierte Federzeichnungen. (Beispiel für die erste Art die Miniatur aus den *Heures de Turin*, Abb. 168; die Randzeichnungen zu Kaiser Maximilians Gebetbuch zeichnete *Dürer* mit der Feder, Abb. 169.)

Der *Pinsel* ist das gefügigste Zeichenwerkzeug, da sich mit ihm sowohl schmale Striche ziehen wie breite Flächen anlegen und Farbflecke nebeneinandersetzen lassen (vgl. *Gerard ter Borch*, Abb. 153). Unentbehrlich ist er für die Arbeit auf getöntem oder gefärbtem Papier zum Aufsetzen der Lichter mit Bleiweiß (Beispiele bei *Altdorfer*, *Hans Baldung Grien*, *Dürer* u. a.).

Aus Toneisenstein wird der *Rötöl* gewonnen, ein mürbes Material von schönem, warmem Mittelton. Die Maler verwenden ihn besonders gern zur weichen Modellierung ihrer Aktzeichnungen (*Leonardo*, *Andrea del Sarto*, die *Carracci* und für Bildentwürfe *Raffael*, Abb. 150). Seine elegante Wirkung ließ den Rötöl zum bevorzugten Zeichenstoff der Rokokomalier (*Boucher*, *Watteau*, *Fragonard*, Abb. 154) werden.

Die *Kreide*, an Weichheit dem Rötel nahestehend, gibt einen zusammenhängenden, feuchtglänzenden Strich, während die *Kohleschraffur* durchsichtig und von sammetartiger Schwärze ist.

Der Künstler verwendet diese wichtigsten Techniken der Zeichnung einzeln oder mannigfach vereinigt, gemäß seiner Eigenart, der Natur der Aufgabe und der beabsichtigten Wirkung.

## II. Bilddruck.

Auf drei verschiedene Weisen kann man von einer Druckplatte mittels Farbstoffes Abdrücke auf Papier bekommen: im Verfahren des Hochdruckes (Buchdruck), des Tiefdruckes (Kupferdruck) und des Flachdruckes (chemischer Druck). Beim *Hochdruck* gewinnt man Bilddrucke von einer Holz- oder Metallplatte mit erhöhter (stehengebliebener) Zeichnung und weggeschnittenem Grunde (einem Stempel ähnlich). *Tiefdruck* nennt man das Verfahren, von Platten mit vertiefter Zeichnung und stehengelassenem Grunde (vgl. ein Siegel) zu drucken. Beim *Flachdruck* liegen Zeichnung und Grund auf gleicher Fläche nebeneinander und sind nur durch chemische Verschiedenheiten getrennt.

Jede der zahlreichen graphischen Techniken läßt sich einem dieser drei Grundverfahren des Bilddruckes zuweisen. Der Hochdruck umfaßt *Holz-* und *Metall-*, also sog. *Reliefschnitte*, der Tiefdruck die *Stich-* und *Gravierungstechnik*: *Kupferstich*, *Radierung*, *Punktier-* und *Krayonmanier*, *Schabkunst* und *Aquatinta*, der Flachdruck ist das Vervielfältigungsverfahren der *Lithographie* und *Algraphie*.

1. **Hochdruck** (Holz- oder Metallschnitt). Die glattgehobelte, etwa zoll-dicke Holztafel ist zur Verdeckung der störenden Maserung mit einer dünnen Kreideschicht überzogen, auf welche die Zeichnung des Künstlers genau übertragen wird. Nun schneidet man mit scharfen Messern haarscharf an den schwarzen Linien der Darstellung entlang und hebt den Grund zwischen den Linien aus. So bleibt die Zeichnung als zartes Flachrelief über dem Grunde stehen, den ihre Linien wie dünne Stege und Dämme überragen. Alle Stellen, die im Abdruck weiß erscheinen sollen, sind also weggenommen, alle Partien, die sich auf das Papier farbig abdrucken sollen, sind stehengeblieben. Wird nun die Holztafel mit Farbe oder Druckerschwärze eingerieben, so haftet diese nur am Relief der Zeichnung, die sich daher unter dem Druck der Presse dem Papier mitteilt.

Der fertige Bilddruck gibt die Zeichnung im *Gegensinne* wieder, d. h. mit spiegelbildähnlicher Vertauschung von rechts und links. Damit muß bei der Übertragung der Zeichnung auf den Holzstock von vornherein

gerechnet werden, indem die Zeichnung des Künstlers nach ihrem Spiegelbilde kopiert wird (mit Hilfe des Spiegels oder Pauspapiers), so daß sie bei der Umkehrung von rechts nach links im Bildruck wieder im richtigen Sinne erscheint. Geübte Zeichner entwerfen auch sofort die Zeichnung als Spiegelbild des geplanten Abdruckes, lassen alles links sein, was nachher rechts sein soll. Diese Umkehrung findet naturgemäß bei jedem der drei Druckverfahren statt, also auch bei Stichen und Radierungen.

Der ältere Holzschnitt benutzte *Langholz*, d. h. Stöcke, in denen die Fasern der Länge nach verlaufen, vom Birn- oder Nußbaum und bearbeitete sie mit Messer und Aushebeeisen (z. B. venezianischer Holzschnitt, Abb. 157, *Holbein*, Abb. 158 u. 159, *Dürer*, Abb. 160). Seit dem 18. Jahrhundert (*Thomas Bewick*) ist das *Hirnholz*: Querschnitte eines Baumes, in denen die Fasern scheidelrecht zur Oberfläche verlaufen, in Anwendung gekommen. Man bevorzugt Buchsbaumholz und gräbt mit verschiedenen Stacheln feine Furchen, so daß der Abdruck Wirkungen ergibt, die Federzeichnungen ähnlich sind. Der Holzschneider ist zum Holzstecher geworden (Xylograph). (Beispiel: *Oberländers* und *Menzels* Illustrationen, Abb. 155 u. 170.)

Da Holzstöcke leicht dem Wurmfraße, dem Zerspringen und dem Ausbrechen einzelner Teile der erhabenen Zeichnung ausgesetzt sind, hat man schon früh den Reliefschnitt auf Metallplatten (aus Kupfer, Messing, Zinn) ausgeführt, die ihrerseits freilich den Nachteil bieten, daß sie von der Feuchtigkeit angegriffen werden und die Druckerschwärze weniger gleichmäßig annehmen. Heute beugt man allen diesen Gefahren vor, indem man die Originalholzstöcke abformt und durch Ausguß mit Schriftblei oder auf galvanoplastischem Wege Kopien (*Klischees*) herstellt.

Vom gewöhnlichen Metallschnitt ist der *Schrotschnitt* zu unterscheiden. Hier werden die Flächen der Zeichnung als Relief stehen gelassen und die Linien vertieft. Beim Abdruck erhalten wir also Bilder, die schwarze, von weißen Linien durchzogene und begrenzte Formen zeigen. Man spricht daher auch von Schrotschnitten als *Weißschnitten* im Gegensatz zu den Schwarzschnitten. Häufig wird, besonders gern in Arbeiten dekorativen Charakters (Buchschnuck), die übliche Holzschnitttechnik mit dieser Abart verbunden.

Mehrfarbige Drucke gibt das *Clair-obscur*-Holzschnittverfahren. Von mehreren Holzstöcken weist der eine das Relief der Umrißzeichnung auf, jeder andere nur diejenigen Teile der Zeichnung, die in einer bestimmten Farbe erscheinen sollen. Die Lichter werden nicht mit weißer Farbe aufgedruckt, sondern in den Tonplatten ausgespart. Druckt man nun die Holzstöcke nacheinander auf dasselbe Papierblatt ab, so erhält man einen Farbenschnitt. Dabei ist zu unterscheiden, ob es sich nur um *Tondrucke* handelt, die Abstufungen einer Grundfarbe (Braun, Grau, Grün) zeigen (in Deutschland — *Albrecht Altdorfer* — und Italien — *Ugo da Carpi* — zu Beginn des 16. Jahrhunderts erfunden zur Vervielfältigung von Tusch-

zeichnungen), oder ob eigentliche *Buntdrucke* gemeint sind, bei denen eine Vielheit von Farben verwendet worden ist.

Die Hauptvorteile des Holzschnittes liegen in der hohen Zahl guter, klarer Abdrücke, die sich von einem Holzstock nehmen lassen, in der Billigkeit und in der Möglichkeit, die gewöhnliche Tiegeldruck-Handpresse (*Buchdruckerpresse*) zu benutzen, in der auf die ganze Fläche des Papiers gleichmäßig ein Druck von oben ausgeübt wird. Man kann die Holzplatte ohne weiteres dem Typensatz einfügen und mit diesem abdrucken. Daher eignet sich der Holzschnitt vor anderen graphischen Techniken für die Buchillustration (vgl. Abb. 173).

Als Technik ist der Reliefschnitt uralt und schon sehr früh zum Bedrucken von Stoffen benutzt worden. Aus diesen *Zeugdrucken* hat sich dann allmählich der *Bilddruck* entwickelt. Zuerst scheint es sich um einen Ersatz kolorierter Federzeichnungen (Spielkarten und Heiligenbilder) durch das rasche und bequeme Druckverfahren gehandelt zu haben. Dann entstanden die sog. *Blockbücher*, d. h. Bilderfolgen mit kurzem Text. Bild und Schrift jedes Blattes wurden vom gleichen Holzstock abgedruckt (Mitte des 15. Jahrhunderts). Seit der Erfindung des Buchdruckes mit beweglichen Lettern wurden dann die — anfangs noch nachträglich mit der Hand kolorierten — Holzschnitte das beliebteste Illustrationsmaterial. Buchdruck und Bilddruck befriedigten gemeinsam das rege Bedürfnis nach Verbreitung von Wissen und Anschauung. Der Kreis, an den sich die in der Renaissance ihrer Selbständigkeit bewußt gewordene menschliche Persönlichkeit wandte, hatte sich mit einem Schlage unendlich geweitet.

Gerade aber in den Anfängen des Holzschnittes machte sich ein diesem graphischen Verfahren ein für allemal eigener Nachteil besonders fühlbar: zwischen dem entwerfenden Zeichner und dem fertigen Bilddruck schiebt sich die handwerkliche Tätigkeit des *Formenschneiders*. Der Holz- oder Metallschnitt ist Kunst aus zweiter Hand. Diesen Nachteil zeigt dagegen die Stich- oder Gravierungstechnik nicht. Hier findet keine Teilung der Arbeit in zeichnenden Künstler und gravierenden Handwerker statt. Der Künstler arbeitet sofort auf der Druckplatte. Die Vervielfältigung gibt also das unverstellte Bild seiner persönlichen künstlerischen Leistung und Handschrift wieder.

## 2. Tiefdruck.

a) Kupferstich. Im Gegensatz zum Holzschneider, dessen Instrumente die abzudruckende Zeichnung unangetastet lassen, zieht der Stichel des Kupferstechers diese Linien als mehr oder weniger tiefe Furchen in die 1½ bis 3 mm dicke gehämmerte und glattpolierte Kupferplatte. Der Grabstichel ist ein Stahlstift von quadratischem oder rautenförmigem Querschnitt. Sein eines Ende ist schräg abgeschliffen, das andere steckt in



einem pilzförmigen Griff, der beim Arbeiten in der Handfläche liegt. Der Kupferstecher hält den Stichel so, daß er einen ganz spitzen Winkel mit der Platte bildet, und führt ihn in der Richtung des zu bildenden Striches von sich weg, im Gegensatz zum Holzschneider, der sein Messer „herwärts“ zieht. Die einzelne vom Stichel gezogene Linie heißt „*taille*“. Neben dem Stichel benutzt man auch, z. B. zur Vorzeichnung der Stichelarbeit, die sog. Schneidenadel. An den Rändern jeder vom Stichel gezogenen Furche bildet das Metall einen Grat, der entweder mit dem Schaber weggenommen oder, zum Zwecke bestimmter Wirkungen im Abdruck, stehen gelassen wird. Als Korrekturwerkzeug dient der Polierstahl, der rauhe Stellen glättet und eine schon gezogene Linie durch Zusammendrücken des Kupfers wieder beseitigt.

Um zu Reproduktionszwecken eine möglichst große Anzahl von Abdrücken einer gestochenen Platte zu erhalten, hat man früher statt des weicheren Kupfers auch den härteren Stahl benutzt, trotzdem dieser nur ein sehr mühsames Arbeiten erlaubt (Stahlstich). Heutzutage ist diese Technik überflüssig geworden, da Kupferplatten verstäht und dadurch widerstandsfähiger gemacht werden.

Die Vorzüge des Kupferstiches liegen in der Feinheit der Linien, die der Grabstichel zieht. Sie machen dieses graphische Verfahren besonders geeignet zur Nachbildung von Gemälden. Einen Nachteil bedeutet die Unmöglichkeit, für den Druck die Buchdruckerpresse zu benutzen. Kupferstiche müssen in der *Kupferdruckpresse* vervielfältigt werden. Eine stilistische Ausdrucksgrenze findet der Stecher darin, daß er jede Fläche auflösen muß in Punkte und Strichlagen. (Beispiel: *Dürers Melancholie*, Abb. 167.)

Auch der Kupferstich hat, wie der Holzschnitt, eine handwerkliche Quelle: er stammt aus der Werkstatt der Goldschmiede, die mit feinen Punzen Zeichnungen dem Edelmetall einzuprägen gewöhnt waren. Wann aber diese Technik zuerst für den Bilddruck benutzt worden ist, wissen wir nicht. Da beim Kupferstich Zeichner und Stecher in einer Person vereinigt sind („*peintre-graveur*“), konnte er schon in seinen Anfängen zum Ausdrucke künstlerischer Absichten werden (z. B. beim sog. *Meister der Spielkarten*).

Seine große Bedeutung für die Geschichte der bildenden Künste gewinnt der Kupferstich dadurch, daß er ein zweifaches praktisches Bedürfnis befriedigen kann: er liefert *Vorbilder* und *Nachbilder*. Im Gegensatz zum Holzschnitt trat der Kupferstich nicht nur als Ersatz der Miniaturmalerei auf, sondern als Studienmaterial für Künstler, denen er Vorbilder für Ornamente gab. Nach den sog. Ornamentstichen sind zahlreiche Werke der freien und der angewandten Kunst kopiert worden. Zur graphischen Nachbildung von Zeichnungen, Gemälden und Plastiken dient der Kupfer-

stich seit etwa 500 Jahren. Das 18. Jahrhundert, das gestochene Blätter größten Formates sogar rahmte und dadurch zum Wandschmuck erhob, bildete sich an den Reproduktionsstichen *seine* Vorstellung von den Meisterwerken der Antike und der italienischen Renaissance. Die kühle und scharf linige Sprache der Stiche, die allein weiteren Kreisen die Anschauung großer Kunst übermittelten, bestimmte mit den Charakter der Kunstanschauungen unserer klassischen Dichter. Um 1830 wurde dann der Kupferstich durch den modernen Holzschnitt verdrängt, den ihrerseits wieder die mechanischen Vervielfältigungsverfahren ablösten.

b) **Radierung.** Vom Kupferstich unterscheidet sich die *Radierung* technisch dadurch, daß eine zersetzende Säure an Stelle des Grabstichels das Eingraben der Linien in die Kupferplatte übernimmt. Auf das erwärmte Metall wird der aus Wachs, Harz, Asphalt und Mastix bestehende Ätzgrund in dünner Schicht aufgetragen und mit dem Tampon (einem in Seide gewickelten Leinwandballen) gleichmäßig verteilt. Die so vorbereitete Platte schwärzt man mit dem Ruß einer Wachsfackel. Der Künstler ritzt nun mit Nadeln von verschiedener Stärke den Ätzgrund, so daß seine Striche das Kupfer bloßlegen. Das Radieren ähnelt also auch in seiner Leichtigkeit dem Zeichnen. Verbesserungen lassen sich jederzeit anbringen, da falsche Linien mit Ätzgrund zugedeckt werden können. Das über die Platte gegossene Ätzwasser frißt überall da, wo das Kupfer zutage tritt, also an den Stellen der Zeichnung, Furchen, deren Breite und Tiefe von der Zeit abhängen, die man die ätzende Flüssigkeit einwirken läßt. Um das Metall dem Ätzwasser (verdünnte Salpetersäure) auszusetzen, umgibt man die Platte mit einem Wachsrande, so daß sie den Boden einer Kufe bildet, die das Ätzwasser aufnimmt, oder man legt die Tafel in ein Säurebad. Seit dem 17. Jahrhundert (*Jacques Callot*) hat sich die Kunst des „Deckens“ ausgebildet, d. h. man bedeckt die Stellen, an denen das Ätzwasser nicht weiterwirken soll, mit Ätzgrund oder einem säurefesten Lack. Dadurch lassen sich feine Abstufungen in der Stärke einzelner Linien — wie sie z. B. die Darstellung der Luftperspektive nötig macht — erreichen. Im Gegensatz zur Linie des Stichels, die sich gleichmäßig verdünnend, in einer feinen Spitze endigt, ist der Ätzstrich in allen Teilen gleichstark. Die Radierung kann daher eine Überarbeitung mit Grabstichel und Schneidnadel nötig machen. Bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts etwa radierte man auf eisernen Platten, weil es an kupferangreifenden Säuren fehlte. Die Leichtigkeit des Verfahrens und der Vorzug, durch Verbindung der Ätztechnik mit der Stichelarbeit besondere Wirkungen zu erzielen, macht die Radierung zum beliebtesten graphischen Ausdrucksmittel der Künstler; in den Händen der großen Maler wurde sie eine selbständige Kunst. (Beispiele: *Goya*, Abb. 166; *Klinger*, Abb. 165; *Rembrandt*, Abb. 163, 164.)

c) **Punktier- und Krayonmanier.** In den alten Goldschmiedewerkstätten entstand das Verfahren, Metallgeräte statt durch eingeritzte Linien durch Punkte zu verzieren, die mittels gröberer oder feinerer Punzen eingeschlagen wurden (*Punktier- oder Punzenmanier*). Zur Erleichterung dieser Technik bediente man sich später der „Roulette“, eines mit feinen Zähnnchen besetzten Rades (bei der Schneiderei zum Durchzeichnen von Schnitten benutzt). Im 18. Jahrhundert gewann die Punktiermanier, vervollkommenet durch Verbindung mit dem Ätzverfahren, eine besondere Bedeutung zur Reproduktion von Gemälden. Die weichliche Wirkung punktierter Blätter kam vor allem dem englischen Geschmack entgegen. *Francesco Bartolozzi*, der Hauptvertreter der Punktiertechnik, erzielte durch Einfärben der Platte mit verschiedenen Tinten kolorierte Blätter nach den Bildern älterer und zeitgenössischer Maler.

Um die Wirkung von Kreide und Rötelzeichnung nachzuahmen, erfand ein Künstler des 18. Jahrhunderts in Frankreich (*Jean Charles François*) die sog. *Krayonmanier*. Sie besteht im wesentlichen darin, daß mit Punzen, Rouletten und mit dem „Mattoir“, einem an der Unterfläche mit Rauigkeiten besetzten punzenähnlichen Instrument, auf dem Ätzgrund gezeichnet wird. Beim Abdruck zeigen sich breite, an den Strich der Kreide erinnernde Wirkungen. Derbe Federstriche lassen sich mit der „Echappe“, einer schräg abgeschnittenen, starken Radiernadel nachahmen. *Gil Demarteau* vervollkommnete die Technik dadurch, daß er seine Krayonplatten in roter oder blauer Tinte auf getöntes Papier abdruckte.

d) **Schabkunst- und Aquatintaverfahren.** Eine Abart des Kupferstiches ist das *Schabkunstverfahren*, eine solche der Radierung die *Aquatintamanier*. Im 17. Jahrhundert erfand *Ludwig von Siegen* die erste dieser graphischen Methoden. Während man beim Kupferstich hochpolierte Platten verwendet, wird das Metall hier durch Hin- und Herwiegen des Granierstahles, eines Messers mit bogenförmiger feingezahnter Schneide, gleichmäßig geraut. Der Abdruck einer so vorbereiteten eingeschwärzten Platte würde ein tiefes, sammetartiges Schwarz ergeben. Mit dem einem Federmesser ähnlichen Schabeisen werden auf der gerautten Platte alle die Stellen glatt geschabt, die im Bildruck hell erscheinen sollen. Übergänge von Hell zu Dunkel, also Halbtöne, lassen sich durch Abstufungen in der Glättung mit Messer und Polierstahl hervorbringen. Der Schabkünstler arbeitet aus dem Dunklen ins Helle, während der Kupferstecher gerade die Dunkelheiten in die Platte bringt. Das Schabeisen erzeugt ferner keine lineare, sondern eine flächenhafte Zeichnung, eignet sich also vor allem zur Nachahmung der Pinseltechnik des Malers. Schabkunstblätter erkennt man an dem feinen Netz in verschiedenster Richtung sich kreuzender Linien, das an die Struktur der Leinwand erinnert und in den

Schattenstellen sichtbar wird. Anfangs wurde die Schabkunst oder — wie es auch heißt — das Mezzotinto-Verfahren mit der Lineararbeit des Grabstichels verbunden; man rauhte die Platte nur in den Schattenstellen der Zeichnung auf; später, z. B. in den Händen des Prinzen *Rupprecht von der Pfalz* u. a., entstanden reine Schabkunstblätter. In England kam dies Verfahren — im Gefolge der großen Maler des 18. Jahrhunderts — zu einer führenden Stellung. Die Schabkunstmanier wurde die nationale graphische Technik.

Die *Aquatintamanier* besteht darin, daß der Ätzgrund der Radierung an allen den Stellen, die Schattentöne zeigen sollen, ersetzt wird durch eine feine Schicht gepulverten Asphaltes, dessen Körner bei Erwärmung der Platte an ihr haften bleiben. Das Ätzwasser dringt durch die feinen Poren dieser Staubschicht auf das Metall und erzeugt dort Rauigkeiten, die im Bildrucke an die lavierte Federzeichnung erinnernde Wirkungen hervorbringen. Durch wiederholtes teilweises Ätzen, Einpudern der Schattenstellen und Decken der Lichtstellen mit flüssigem, vom Pinsel aufgetragenem Deckgrunde läßt sich eine reiche Folge von Hell- und Dunkelabstufungen erzielen. Die Umriss der Zeichnung werden auf dem gewöhnlichen Wege in die Platte radiert. Zum Einstäuben der Platte bediente man sich früher der Haarsiebe, heute des Staubkastens, in dem sich das aufgewirbelte Asphaltpulver auf die Kupferplatte niederschlägt.

e) **Farbdruck.** Man muß der Technik nach farbige Drucke von *einer* und Drucke von *mehreren* Platten unterscheiden, der Wirkung nach Tondrucke und eigentliche Farbdrucke. Einfarbige Bildrucke lassen sich ohne weiteres von jeder Holz- oder Metallplatte gewinnen, wenn man statt der Druckerschwärze eine beliebige Farbe wählt (z. B. die erwähnten roten Blätter in Krayonmanier). Mehrfarbige Blätter hat zuerst im 17. Jahrhundert *Herkules Seghers* herzustellen versucht. Er benutzte nur eine Platte, auf deren verschiedene Teile er aber verschiedene Farben nebeneinander auftrug, und getöntes Druckpapier. Da für jeden Abdruck die Platte neu eingefärbt werden mußte, und Seghers seine Blätter mit dem Pinsel retuschierte, stand diese Technik noch dem alten Verfahren der Handkolorierung nahe. Erst als man mehrere Druckplatten benutzte, machte der Farbdruck Fortschritte. In welchem Verfahren (Kupferstich, Schabkunst, Punktiermanier usw.) die einzelnen Platten hergestellt werden, ist dabei verhältnismäßig gleichgültig. Das Prinzip ist immer das gleiche: jede Platte ist zur Aufnahme eines einzigen Farbtones bestimmt. Wenn man nun die eingefärbten Platten auf dasselbe Blatt Papier übereinanderdruckt, so erhält man an den Stellen, wo die einzelnen Farbentöne übereinanderliegen, Mischöne. Von den erwähnten Clair-obscur-Holzschnitten des 16. Jahrhunderts, die sich ebenfalls mehrerer Platten bedienen, unterscheidet sich der eigentliche Farbdruck dadurch, daß er eine Mannig-

faltigkeit bunter Farben gibt. So arbeitete im 18. Jahrhundert *Jakob Christoph Le Blon* mit drei in Schabkunst ausgeführten Platten, deren jede für eine der Newtonschen Grundfarben, Blau, Rot und Gelb, bestimmt war. Die Farbe Grün kam zustande durch Übereinanderdrucken der gelben und der blauen Platte, und die tiefsten Schatten wurden mit Hilfe einer Ergänzungsplatte in Schwarz oder Tiefbraun hervorgebracht. Diese in der Praxis recht schwierige Technik wurde abgelöst von dem Farbendruck nach Platten in Aquatintamanier. Die Hauptvertreter dieses Verfahrens (*François Janinet* und *Louis Philibert Debucourt*) benutzten bis zu neun Platten, die, durch eine Verbindung verschiedener graphischer Verfahren vorbereitet, beim Übereinanderdruck eine fast völlige, der Ölmalerei nahekommende Verschmelzung der Farbtöne ergaben. Heute sind der Farbkupferstich und die Farbenradierung fast ganz durch die Farbenlithographie verdrängt worden.

f) **Drucktechnisches.** Auf die fertigestochene oder radierte Platte wird die aus Leinöl und Ruß bestehende Druckerschwärze mit einem Tampon verrieben. Dabei drückt sie sich in die Furchen der Zeichnung ein. Wischt man nun die Oberfläche der Platte rein und blank, so ist die Schwärze nur in den Vertiefungen haften geblieben. Manchmal läßt der Künstler auch an einzelnen Stellen der Plattenoberfläche einen leichten Farbenton sitzen, um damit die Bildwirkung zu steigern. Wird nun die mit dem angefeuchteten Druckpapier und einem schützenden Wollstoff bedeckte Platte zwischen den Walzen der *Kupferdruckpresse* hindurchgezogen, so saugt das Papier die gesamte Druckerschwärze auf, zeigt also einen Abdruck der Platte. Die Kunst des Druckens besteht hauptsächlich in der richtigen Zumessung der Druckerschwärze und in der Technik des Wischens. Die Künstler haben deshalb häufig das Drucken selbst in die Hand genommen, um ihren besonderen Absichten entsprechende Abzüge zu erhalten. Auch beim Hochdruckverfahren des Holzschnittes hängt die Schönheit des Bilddruckes teilweise ab von der Verteilung der Druckerschwärze und der Stärke des Druckes auf verschiedene Teile des Holzstockes.

Beim Wischen der Kupferplatte nutzt sich diese allmählich ab, sie wird langsam ausgeschliffen. Feinere Furchen verschwinden, prägen also dem Papier keine Linien mehr auf. Besonders rasch verbrauchen sich radierte und in Grabstichelarbeit ausgeführte Platten. Infolgedessen sind nicht alle Abzüge einer Platte von gleicher Qualität.

Frühe Abzüge übertreffen späte an Klarheit und Schärfe der Linien, an Zartheit der Übergänge von Licht zu Schatten und an Glanz der Farbe. Von einer unverstählten Grabstichelplatte lassen sich etwa 1200 brauchbare Abzüge machen. Ist die Platte durch Wischen und Drucken abgenutzt, so muß sie vom Künstler „aufgestochen“, d. h. retuschiert werden. Da man nie ganz genau den alten Linien der Zeichnung nachgehen kann, werden

neue Strichlagen über die alten gelegt, und damit verändert sich die ganze Haltung der Radierung oder des Stiches. Schabkunstblätter, die sich besonders rasch abnutzen, werden mit dem Graniereseisen in den Schattenpartien wieder aufgeraut.

Um die Wirkung der Stichel- oder Nadelarbeit in verschiedenen Stadien der Entstehung eines Bilddruckes zu prüfen, ziehen die Künstler sog. *Probedrucke* von ihren Platten ab. So gibt es z. B. Probedrucke von Radierungen vor ihrer Nachbearbeitung mit der Schneidenadel. Solche Blätter gewähren Einblick in die persönliche Arbeitsweise eines Künstlers und in seine technischen Mittel und Ziele.

Oft nimmt der Künstler auch Änderungen der Zeichnung und der Licht- und Schattenverteilung vor, er tilgt oder setzt zu. Abzüge, die von der Platte in einem bestimmten Kompositionszustand gewonnen sind — die also eine Abdruckgattung für sich bilden —, nennt man „*états*“. So spricht man vom 1., 2., 3. *état* einer Radierung *Rembrandts* z. B. Solche Veränderungen können auch rein äußerlicher Natur sein. Man unterscheidet Abdrücke „*vor der Schrift*“, d. h. vor Hinzufügung des Künstlernamens und der Gegenstandsbezeichnung, von solchen nach der Schrift, ebenso gibt es Blätter „*vor der Adresse*“ (dem Verlegernamen). Dadurch, daß die Platten häufig von einer Verlagsfirma in eine andere übergegangen sind, kann ein Bildruck verschiedene Adressen tragen.

Während der Arbeit radieren oder stechen manche Graphiker kleine skizzenhafte Darstellungen auf den Plattenrand, neben oder unter der eigentlichen Zeichnung. Solche *Randeinfälle* („*épreuves de remarque*“ genannt), die auf Probedruckten sichtbar sind, werden später vor dem endgültigen Abdruck der Platte ausgeschliffen. (Beispiel: *Chodowiecki*, Abb. 171.) Während des Druckens prägt sich die Kupferplatte in das darübergelegte etwas größere Papier ein, dieses zeigt daher deutlich den *Plattenrand*. Das überstehende weiße Papier bezeichnet man als *Originalrand*. *Stichlinie* heißt jener vom Künstler um die Zeichnung als Darstellungsgrenze gezogene kräftige Strich.

Es ist nicht gleichgültig, welches *Papier* zum Abdruck benutzt wird. Textur, Stärke und Farbe des Papiers sprechen bei der Wirkung des Abdruckes mit, da der Papiergrund stellenweise sichtbar ist, zur Darstellung gehört. Früher verwandte man ausschließlich die handgeschöpften Papiere, die gegen das Licht gehalten das Wasserzeichen (Fabrik- und Qualitätsmarken) erkennen lassen. Seit *Rembrandt* benutzt man für Vorzugsdrucke das schöne, zarte japanische oder chinesische Papier. Auch die Wahl des Papiers fällt daher in den Aufgabenkreis des Graphikers.

3. Flachdruck. (Lithographie und Algraphie.) Die Erfindung des Steindruckes durch *Alois Senefelder* (1799) beruhte auf der Beobachtung des Naturgesetzes, daß nasse Stellen kein Öl und ölige Stellen kein Wasser

annehmen, d. h. auf der gegenseitigen Reaktion von Fett und Wasser. Als Druckformen werden Platten aus blaugrauem, grauem und gelbem Solnhofener Kalkstein benutzt. Man zeichnet mit fetthaltiger lithographischer Tusche und mit lithographischen Kreidestiften auf die Oberfläche des Steines und „ätzt“ diese leicht durch Übergießen mit einer Lösung von Gummiarabikum in Wasser unter schwachem Zusatz von Salpetersäure. Wird nun die ölige Druckerschwärze auf den Stein gewalzt, so bleibt sie nur an den fetthaltigen Linien der Zeichnung haften, an allen andern — an den „geätzten“ Stellen — wird sie abgestoßen. Beim Abdruck teilt sich daher die Zeichnung dem Papier mit. Um mit Feder und Tusche auf den Stein zeichnen zu können, muß dessen Oberfläche glattgeschliffen werden, für die Kreidezeichnung wird dagegen der geschliffene Stein „gekörnt“, d. h. feiner und scharfer Sand wird auf dem Stein verrieben und dieser dadurch leicht geraut, so daß die Kreide auf ihm haften bleibt. Durch Übereinanderdrucken verschiedener Steine kommen die farbigen Steinzeichnungen zustande. Soll auf lithographischem Wege ein Gemälde nachgebildet werden, so muß der Steinzeichner die Farbmännigfaltigkeit des Originalen in wenige Farben zerlegen. Für jede dieser Grundfarben wird eine Steinzeichnung angefertigt, die Mischöne werden durch Übereinanderdruck der Steinplatten erreicht. Das praktische Ziel muß immer sein, mit möglichst wenigen Platten möglichst viel Farbenabstufungen zu erzielen. Moderne Künstler zeichnen häufig, anstatt unmittelbar auf den Stein, auf das mit Kleister oder Leim bestrichene sog. „Umdruckpapier“, von dem die Darstellung nach Art der Abziehbilder auf die lithographische Platte übertragen wird. Dieses Verfahren hat den Vorzug der Bequemlichkeit, aber den Nachteil, daß die Wirkung schwächer ist.

In Steinzeichnungen hat sich noch der fast achtzigjährige *Goya* versucht. Ihren ersten Aufschwung nahm die Technik in Frankreich unter den Händen der großen Künstler *Géricault*, *Delacroix*, *Daumier*. In Deutschland begann *Menzel* als Lithograph seine Laufbahn (z. B. die Armee Friedrichs des Großen in ihrer Uniformierung). Maler der Gegenwart, wie *Thoma*, *Steinhausen*, *Angelo Jank* (Abb. 174), fanden in der farbigen Künstlersteinzeichnung ein neues Ausdrucksmittel, das auch bei der Vielfältigung durch den Druck seine Frische und Kraft bewahrt. Den besonderen Vorzügen der lithographischen Technik verdankt das moderne Plakat seine Ausbildung. Die Aufgabe, Reklameblätter rasch und in möglichst hoher Auflage herzustellen, löste *Jules Chéret* durch Verwendung des farbigen Steindruckes. Dabei verhalf der technische Zwang, mit wenigen Steinen auszukommen, zu einer koloristischen Vereinfachung der Darstellung, die den praktischen Zwecken des Plakates aufs beste entspricht. —

Seit 1893 können die schweren lithographischen Steine durch Aluminiumplatten ersetzt werden. Bildrucke von Aluminium nennt man *Algraphien*.

## B. Aufgaben und Mittel graphischer Gestaltung.

Handzeichnungen und Bilddrucke sind — auf ihren künstlerischen Charakter hin betrachtet — entweder *selbständiger*, künstlerisch unabhängiger, oder *unselbständiger*, künstlerisch abhängiger Natur. Im ersten Falle handelt es sich um graphische Blätter, die in sich beschlossen sind wie Gemälde, die ihren Daseinsgrund und -zweck ausschließlich in *sich* tragen, im zweiten Falle um Arbeiten, die über sich selbst hinausweisen auf ein anderes, ihnen übergeordnetes Werk, dem ihre Wirkung dient und gilt. Diese abhängige Graphik kann *vorbereitend* sein: Skizzen, Entwürfe und Studien zu Gemälden, Ornamentstiche; sie kann *begleitend*: alle Buchillustration, und sie kann *nachbildend* sein: Stiche, Holzschnitte, Radierungen nach Bildern, Plastiken usw. In den Bezeichnungen „selbständig“ und „unselbständig“ für die beiden Hauptgruppen graphischer Kunstwerke sollen natürlich keine Rangunterschiede, sondern nur der Versuch einer begrifflichen Ordnung des überreichen Materials gegeben werden.

### I. Selbständige Graphik.

Die Möglichkeit einer selbständigen, praktisch und künstlerisch in sich beruhenden Graphik ist gegeben in der Eigenart der graphischen Mittel und dem durch sie und ihre Handhabung bedingten Charakter der Darstellung. Freilich: auch die unselbständigen Gattungen der graphischen Künste bedienen sich der gleichen Mittel und Methoden, bei ihnen spielen aber noch eine Reihe weiterer Fragen mit, die das Verhältnis des abhängigen graphischen Blattes zu dem ihm übergeordneten Kunstwerk betreffen.

Anfangs entwickelte sich die Graphik, wie wir sahen, in Abhängigkeit von der vervielfältigenden Tätigkeit der Schreiber und Miniaturmaler, der sog. „Briefmaler“, die sich durch den Vordruck der Initialen, später durch den Abdruck von holzgeschnittenen Bildern mit kurzem Text die Arbeit erleichterten. Seinen ersten Aufschwung nahm der Holzschnitt als Buchillustration, also in Begleitung des gedruckten Wortes. Von den Einblattgedrucken (Spielkarten, Heiligenbilder, Flugblätter) führten die Blockbücher zu den Holzschnitten der mit beweglichen Lettern gedruckten Bücher über. Seiner stilistischen Sonderart bewußt und dadurch zu selbständigen Leistungen reif konnte der Holzschnitt aber erst werden, als gegen Ende des 15. Jahrhunderts sich nach und nach die Trennung zwischen dem Vorzeichnungen liefernden Künstler und dem sie auf den Holzstock übertragenden Formschneider vollzog.



Während der Holzschnitt als begleitende Graphik anfängt, gewinnt der Kupferstich künstlerische Selbständigkeit auf dem Wege über die Nachbildung und Vervielfältigung von Künstlerzeichnungen, die als Studienmaterial in den Werkstätten italienischer Maler und Bildhauer begehrt waren. Als aber die großen Meister *Pollaiuolo*, *Botticelli*, *Mantegna* sich selbst der Stichelarbeit zu unterziehen anfangen, erhoben sie die Graphik zur unabhängigen Kunst. Auch nach seiner praktischen Verwendung trat der Kupferstich selbständig neben die Malerei: die großen Bilddrucke dienten als Ersatz für häusliche Altarbilder, kleinere zum Schmuck von Kästchen, Schachteln und ähnlichem Gerät.

In die graphischen Künste haben große Maler einen Schatz an bildnerischen Einfällen hinübergerettet und aller Welt vor Augen gestellt, den in Reihen von Gemälden zu enthüllen die zeitraubende Maltechnik verbot. Beweglichkeit und Fülle der schöpferischen Phantasie verlangten nach den gefügigen graphischen Ausdrucksweisen. Der erste „peintre-graveur“ in Deutschland war *Martin Schongauer* (z. B. Versuchung des heiligen Antonius). In *Dürers* Holzschnitt- und Kupferstichfolgen und in den zahllosen Einzelbilddrucken (z. B. in den drei großen Stichen: „Ritter, Tod und Teufel“, „Melancholia“ [Abb. 167] und „Hieronymus im Gehäus“ [Abb. 180]) besitzen wir den reinsten und reichsten Niederschlag seiner religiösen, philosophischen und künstlerischen Ideen. Geschaffen wurden diese Blätter in der Absicht, durch Verkauf, Schenkung und Tausch verbreitet, den Namen und die künstlerische Ausdrucksweise, die „Hand“ ihres Schöpfers weithin bekannt zu machen und zugleich den geistigen Wolfshunger eines bis auf den Grund der Seele erregten Volkes durch Veranschaulichung des lebendigen Vorstellungsgutes zu stillen.

Stellt *Dürer* eine höchste Ausprägung des Renaissancekünstlers dar, der mit der Welt, ihren Händeln, Ideen und Leidenschaften tausendfach verknüpft ist, so vertritt *Rembrandt* als erster das moderne Künstlerdasein und Künstlerbewußtsein. Er steht für sich, zumeist als sein eigener Auftraggeber und als ein Wesen der Werkstatt, dessen Glück und Geschick es ist, den inneren Problemen der Arbeit nachzugehen. Zeichnung und Radierung sind die Gußformen, die den Überfluß an Schaffenskraft aufnehmen. Neben seine Gemälde treten etwa 300 Radierungen als gleichwertiges graphisches „Oeuvre“. Ohne Rücksicht auf den geschäftlichen Vertrieb seiner Blätter, ohne Absicht einer Popularisierung der eigenen Anschauungs- und Denkweise, gibt sich Rembrandt einer bisher nicht gesehenen Vertiefung und Individualisierung jedes Blattes nach der rein künstlerischen Seite hin. Durch Verbindung der Kaltadel- mit der Ätztechnik, durch wiederholte Redaktionen der Platte, die zahlreiche „états“ seiner Hauptradierungen nach sich ziehen, durch Sorgfalt beim Ätzen und Drucken, kurz durch souveräne

Beherrschung der Technik gewinnt Rembrandt der Graphik einen nie wieder erreichten Ausdrucksreichtum ab.

Innerhalb der gesamten Lebensarbeit *Dürers* und *Rembrandts* bewegte sich die graphische Betätigung auf einem Nebenstrang; sie begleitete das malerische Schaffen. Für schwächere Naturen kann die Graphik das einzige Bett sein, in das sich künstlerisches Wollen und Vollbringen ergießen. *Jakob Asmus Carstens* und *Bonaventura Genelli* z. B. fanden in reinen Umrißzeichnungen, die im Kupferstich vervielfältigt wurden, ihr Lebens-element.

Der Wert der selbständigen Graphik innerhalb der Geschichte der bildenden Künste beruht nicht nur auf ihrer Bedeutung für das individuelle Schaffen einzelner Künstler, sondern auch darin, daß sie bestimmten Aufgaben eine stille Weiterbildung ermöglicht neben den malerischen Lösungsversuchen der gleichen Probleme. Landschaft und Bildnis in erster Linie verdanken ihre Entwicklung zum Teil den graphischen Verfahren. *Albrecht Altdorfer* sah zuerst in der Radierung ein Mittel, bestimmte, eben auf die Landschaftsdarstellung gerichtete künstlerische Absichten zu verwirklichen. Als Landschaftsradiierer konnte er in kleinen Formaten und zartester Linienführung seinem spezifisch nordischen Naturgefühl Ausdruck geben. Die landschaftlichen Hintergründe auf den Bilddrucken des *Lucas van Leyden* waren es, die auf den römischen Kupferstecher *Marcantonio Raimondi* wirkten und ihn zu teilweisen Entlehnungen verlockten. Eine Untergattung der Landschaft, das Stadtbild, entfaltete sich am reizvollsten in graphischen Werken: in den radierten venezianischen Veduten *Giovanni Antonio Canales*, gen. *Canaletto*, und in den Ansichten römischer Bauwerke und Straßen, die *Giovanni Battista Piranesi* mit Radiernadel und Grabstichel schuf. Das graphische Bildnis ist ausgezeichnet durch die Möglichkeit, den in charakteristischen Linien und Flächen fixierten physiognomischen Gehalt eines Gesichtes isoliert wiedergeben zu können. *Hans Holbeins d. J.* (Abb. 152) und *Ingres'* scharfe Handzeichnungen, *van Dycks* geistreiche und jedes Modell vergeistigende Porträtradiierungen, *Peter Halms* und *Karl Stauffer-Berns* bildmäßig durchgeführte Blätter spielen in der Geschichte des Porträts die Rolle vorwärtstreibender Leistungen.

Schließlich kann die Graphik ihre gefügigen und wirkungsstarken Mittel in den Dienst anderer als rein künstlerischer Intentionen stellen; sie tritt aus der Werkstatt und aus dem Kreise der Kunstliebhaber und -kenner heraus auf die Bühne des politischen Lebens. Nicht dem verständnisvollen und dankbaren Auge des stillen Betrachters einen Genuß zu verschaffen, ist dann ihr Ziel, sondern die Massen zu erregen, ihre Meinungen zu bestimmen und sie zu Handlungen aufzurufen. Das Bild ist sinnlicher als das Wort, es läßt die Dinge in glaubhafter, gesehener Realität erscheinen, es redet nicht

nur von ihnen oder über sie, sondern es zeigt sie *selbst*. Damit rechnet die Eintagserscheinung des Bild und Text enthaltenden Flugblattes, wie der Zyklus radiierter oder gestochener Bilddrucke. Es mag sein, daß noch *Jacques Callot* die Absicht, tendenziös zu wirken, fernegelegen hat, auch fehlt seinen „*misères de la guerre*“ bei aller Schrecklichkeit der einzelnen dargestellten Vorgänge die stilistische Wucht und Derbheit, das sich unvergeßbar Einprägende, das der politischen Graphik eigen sein muß. Seine wie aus der Ferne aufgenommenen und nach Art italienischer Bühnenbilder komponierten, der Grabstichelarbeit in der Schärfe des Striches nahestehenden Radierungen sind ohne jede Monumentalität. In der moralischen und gesellschaftlichen Satire bewegen sich *William Hogarths* teilweise von ihm selbst, teilweise von anderen gestochene Folgen: Lebenslauf eines Wüstlings, einer Dirne, die Heirat nach der Mode. Sie enthielten bei aller Roheit der Gesinnung wie der künstlerischen Ausführung doch so viel literarische Anregungskraft, daß sie — nur mit, freilich eindeutigen, Unterschriften erschienen — einen ausführlichen, von Liechtenberg geschriebenen Kommentar nach sich zogen. *Francisco Goyas* von Callot beeinflusste „*desastres de la guerra*“ und seine „*caprichos*“ sind mehr als kulturhistorische Dokumente. Diese aus dem Leben gegriffenen Szenen appellieren an das Leben. Grelle Gegensätze zwischen Hell und Dunkel, verblüffende Bildeinteilungen, kurze Fragen, Ausrufe, Sätze als Unterschriften und unheimliche Linienzerrungen und -begegnungen, dazu eine Verbindung der Radierung mit dem Aquatinta-verfahren, alle diese Faktoren vereinigen sich, um den Folgen Goyas ein unerhörtes stilistisches Pathos zu verleihen. Ihre anklagende und aufrüttelnde Macht haben sie aber nicht erproben können, da sie erst spät in die Öffentlichkeit gelangten.

Den letztgenannten graphischen Werken, besonders aber den großen radierten Zyklen *Max Klingers* (Paraphrase über den Fund eines Handschuhs, Eva und die Zukunft, Dramen, Vom Tode I und II), haftet ein literarischer Zug an. Sie sind eigentlich nur äußerlich selbständige Arbeiten, innerlich aber unselbständiger, von einer anderen Vorstellungswelt abhängiger Natur. Man könnte sie Illustrationen zu gleichsam verschwiegenen oder nur angedeuteten Texten nennen (vgl. Abb. 165). Das poetische Element liegt aber nicht nur in den mehr oder weniger deutlichen Beziehungen der graphischen Darstellung zu politischen, moralischen oder philosophischen Ideen, sondern auch in der Komposition der Radierungszyklen. Die Blätter der Klingerschen großen Folgen beispielsweise sind bewußt zu einem Nacheinander von Erlebnissen verkettet, das an die Lektüre epischer oder dramatischer Werke erinnert. Man wird von Vorbereitung zu Erfüllung geführt, gezwungen, benachbarte Blätter als inhaltliche und formale Gegensätze aufzufassen und die großen rhythmischen Akzente in Anfang, Höhepunkt und Ende zu empfinden. Der bildende Künstler beansprucht also

bei einem solchen Aufbau graphischer Arbeiten nach literarischen Wirkungsprinzipien die geistige Spannkraft des Betrachters nicht bloß für die Deutung jedes Einzelblattes, vielmehr auch zur Verknüpfung sämtlicher einem Zyklus angehörigen Bildrucke untereinander. Worin es begründet ist, daß die Graphik in einem engeren Verhältnis zur Dichtkunst steht als die Malerei, und wie weit die Verwandtschaft der beiden Künste geht, das wird aus der Betrachtung des Darstellungscharakters graphischer Werke hervorgehen.

**I. Darstellungsmittel.** Die Mittel, mit denen die graphischen Künste arbeiten, sind: Linien, Abstufungen von Schwarz und Weiß und Farben. Von der Verwendung der Farbe können wir aber absehen, ist sie doch, wie gezeigt werden wird, in anderem Sinne und Umfange der Graphik dienstbar als der Malerei. Vor allem aber ist sie in der Graphik kein selbständiges, sondern ein entlehntes Mittel. Für das Wesen der Graphik entscheidend sind nur Linien, Hell und Dunkel; die Kunst des Holzschneiders, Kupferstechers, Radierers usw. ist *Schwarz-Weiß-Kunst*.

a) **Linie.** Während der Pinsel, das Werkzeug des Malers, Farbflecke und Farbflächen auf die Leinwand setzt, gibt schon das primitivste Werkzeug der graphischen Kunst, der ritzende Fingernagel oder der spitze Stein, Linien. Stift und Feder, Holzschneidmesser, Grabstichel und Radiernadel übersetzen die Wirklichkeit in Linien- und Punktsysteme. Nach der Art der Technik hat man daher die graphischen Künste unter dem Begriff der „*Zeichnung*“, nach dem gemeinsamen Instrument unter dem der „*Griffelkunst*“ (*Max Klinger*) zusammengefaßt. Je mehr die Graphik aus einer Griffelkunst zur Pinselkunst wird, je begieriger sie zu Werkzeugen und Arbeitsweisen greift, die sie von der Linie unabhängig machen, die Flecken und Flächen geben, um so näher werden ihre Werke denen der Malerei stehen. Die Handzeichnung vertauscht daher, sobald sie von malerischen Absichten geleitet wird, den Silber- oder Bleistift und die Feder mit Rötel, Kohle und Tuschpinsel, das Schabmesser verdrängt den Grabstichel, die Aquatintamanier tritt an Stelle der einfachen Radierung. —

Die *Linie* ist ein Ausdrucksmittel von eigentümlich *abstrakter* Natur. Die Wirklichkeit, soweit sie sichtbar ist, kennt keine Linien, sie zeigt dem Auge nur aneinandergrenzende Flächen und Flecken. Erst sobald wir das Gesehene zeichnerisch darstellen wollen, führen wir es auf Striche und Punkte zurück, weil unsere Werkzeuge: der Griffel, die Feder, der Stichel usw., nur Punkte und Striche hergeben. Wir sind gezwungen, unser Weltbild dem jeweiligen Werkzeug anzupassen. Dieser Vorgang ist uns aber so geläufig und selbstverständlich, daß wir uns gar nicht der Umdeutung gesehener Flächen und Flecken ins Lineare bewußt werden, vielmehr Linien

überall in die Natur hineinsehen und sie dann mit dem Stifte auf dem Papier gleichsam nur nachzuziehen glauben. Fragen wir nach der Fähigkeit der Linien, Gestaltungsmittel zu sein, so müssen unterschieden werden: die Linie als *Darstellung* und die Linie als *Ausdruck*.

Darstellende Linien können den Umriß eines Gegenstandes, einer Gestalt und ihrer Teile bezeichnen oder sie modellieren, d. h. Lage und Gestalt von Flächen, z. B. von den Muskeln eines Körpers, angeben. Im ersten Falle folgen die Linien den Grenzen des Körpers und seiner Teile, im zweiten Falle laufen sie „nach der Form“ (gemäß dem schon im Malereikapitel besprochenen Prinzip der Oberflächenlinien). Der Umriß wiederum kann aus einer einzigen geschlossenen Konturlinie oder aus Linienfragmenten bestehen, die Binnenzeichnung wird sich in der Regel aus einem Gerinnsel von Grenzlinien oder Oberflächenlinien zusammensetzen. Sobald die graphische Kunst Schwarz-Weiß-Kunst ist, sind ihr Linien schon aus praktischen Gründen ganz unentbehrlich. Denn Umrißlinien ersetzen die fehlenden Farbkontraste, sie lassen gleichgetönte Flächen, die das Auge sonst nicht auseinanderhalten könnte, sich voneinander abheben, und sie rahmen Gestalten ein, die ohne begrenzende Linien in den Papiergrund, mit dem sie den Farbton teilen, verfließen würden. Linien der Binnenzeichnung können ebenfalls die Aufgabe des Farbengegensatzes übernehmen und Teilformen eines Körpers, z. B. die Muskeln, voneinander trennen. (Beispiele für modellierende Linien: *Leonardo*, Abb. 147; *Michelangelo*, Abb. 149; *Dürer*, Abb. 160; für Grenzlinien: *Raffael*, Abb. 150; venezianischer Holzschnitt Abb. 157; *Beardsley*, Abb. 173.)

Die trennende Funktion der Umrißlinien, sei es einer ganzen Gestalt, sei es ihrer Teile, kann auch bei farbiger Darstellung beibehalten werden, wenn es gilt, für das Auge auf weithin die Bildelemente auseinanderzuhalten, sie in ihrer Einzelperscheinung zu betonen (z. B. im Plakat: *Otto Fischer*, Abb. 175, und *Th. Th. Heine*, Abb. 176). Die Umrißlinie ist in der Schwarz-Weiß-Kunst da entbehrlich, wo die aneinanderstoßenden Flächen sich schon durch verschiedene Tönung voneinander abheben. So können z. B. die Strichlagen, die einen beschatteten Arm darstellen, frei endigen, d. h. sie brauchen nicht an eine Konturlinie anzustoßen, denn durch die enge Schraffierung wird der Arm als dunkle Fläche gegen die umliegenden Teile abgesetzt. (Beispiele in *A. Zorns* Radierungen; vgl. auch *Menzel*, Abb. 170.) An der gleichen Figur bedarf aber vielleicht die im Lichte liegende Gesichtshälfte eines Umrisses, da sie sonst für das Auge mit dem Weiß des Papiers zusammenfließen würde (vgl. *Leonardo*, Abb. 147). Der Natur des Motivs, der Technik und seinen künstlerischen Absichten entsprechend legt der Graphiker den Akzent bald auf die reine Konturzeichnung, bald auf die Binnenzeichnung, oder er sucht das Ziel in einer harmonischen Verbindung beider Liniengattungen.

Der Wert der Linie für Darstellungszwecke erschöpft sich nicht darin, daß sie Formen begrenzt und Formen trennt. Linien sind nicht nur Grenzen eines Körpers, sondern Merkmale seiner *Lebendigkeit*. Was können sie aussagen? Wieder befragen wir die Alltagserfahrung. Jede Bewegung verändert die Umrisse des Körpers, alle Gebärdung ist mit Grenzverschiebungen an unserem Körper verbunden. Wenn wir „außer uns sind“, zeigt der Körper andere Umrisse, als wenn wir „an uns halten“. Besonders deutlich sieht man den Einfluß der Bewegung auf die Umrißlinien des Sichbewegenden in der Seitenansicht. Weil erfahrungsgemäß bestimmte Konturveränderungen mit bestimmten Stellungen der Glieder zusammengehen, können wir aus Körperumrissen die Gebärden und aus ihnen die Handlung eines Menschen ablesen. Hierauf beruht der Reiz der Silhouetten. So sagen uns also Grenzlinien zunächst einmal etwas aus über die Aktivität des Körpers, dem sie angehören, über Stellung und Haltung der Gliedmaßen. Haben wir aber zwei oder mehrere Gestalten nebeneinander, so erschließen wir aus der Bestimmtheit und Richtung ihrer Umrisse das Wechselspiel von Beziehungen und Bewegungen zwischen ihnen. In diesen Tatsachen liegt ein Sonderwert der Linien für die Darstellung. Bei der Betrachtung scheint uns das Lineament auf ein Strecken, Sichbeugen und Sichwinden, auf Mimik und Handlung hinzuweisen. Die Umrißzeichnung wendet sich an den motorischen Menschen. Indem das Auge in Blickbewegungen den Linien des Körpers und seiner Glieder folgt (vgl. das über das „plastische Erlebnis“ Gesagte), werden Erinnerungen an Bewegungs- und Haltungsgefühle wach und können sich zu solcher Lebhaftigkeit steigern, daß wir Anspannung und Lösung, Drehung und Streckung, Abwehr- und Angriffsgeste in den Hand- und Armmuskeln und Gelenken zu spüren glauben. (Beispiele: *Raffael*, Abb. 150; *Michelangelo*, Abb. 149; *Holbein d. J.*, Abb. 159.)

Die an keinen Gegenstand gebundenen ornamentalen Linien (Spirale, Wellenlinie usw.) erscheinen (wie wir im Architekturkapitel erwähnten) gleichfalls bewegt. Sie empfangen den Bewegungseindruck aus einer verwandten psychologischen Quelle: aus der Vorstellung von besonderen Bewegungen der Hand und des Armes, die zum Hervorbringen dieser Linien nötig waren. Der Kontur wird um so eindringlicher sprechen, je isolierter er gesehen werden kann. Das Hinzutreten von Farbe und modellierender Binnenzeichnung lenkt Blick und Aufmerksamkeit von der Peripherie ins Zentrum und damit von der Bewegungs- auf die Formenvorstellung. Die Folge ist: der Umriß verstummt, der Körper verliert seine Beweglichkeit. Zur Heraushebung der Linie aus der Mannigfaltigkeit bildnerischer Darstellungsmittel sind aber die graphischen Künste allein befähigt; sie können reine Umrißkunst sein, und diese bietet sich überall da an, wo es gilt, Bewegungen, Handlung, Vorgänge zu schildern. (Beispiele: Antikes Vasenbild

Abb. 47; *Genellis* Zeichnungen; *Buschs* Illustrationen.) Wo andererseits aus technischen oder praktischen Gründen die Konturzeichnung von selbst gegeben ist, werden starke Bewegungseindrücke die Folge sein. Das Verhältnis zwischen Darstellungsmitteln und Motiven ist ja wechselseitig: Gegebene Mittel bedingen eine bestimmte Motivwahl, und umgekehrt verlangen gegebene Themen bestimmte Darstellungsweisen. Bildvorwurf und Bildgestaltung einander so anzupassen, daß eins für das andere gleichsam geboren zu sein scheint, heißt künstlerisch arbeiten.

Die Linie — so sagten wir — ist nicht nur Darstellungs-, sie ist auch *Ausdrucksmittel*. Das heißt: wir können von der gegenständlichen Bedeutung der Linien absehen und sie unmittelbar gefühlsmäßig genießen, da sich mit Linien und Liniengefügen bestimmte allgemein-menschliche Stimmungen verbinden. Wir sahen schon bei der Betrachtung der „Hauptrichtungen“ in der Architektur, daß das Krumme einen anderen Stimmungswert hat als das Gerade, die Senkrechte uns anders anspricht als die Wagerechte. In der Graphik, wo die Linie an keinerlei materielle Schranken, weder an die Gesetze der Statik noch an praktische Notwendigkeit gebunden ist, kann sich naturgemäß ein viel reicheres Spiel gefühlbetonter Linien entwickeln. Unter den Kurven beispielsweise bringen die leichtgeschwungenen eine andere Stimmung mit sich als die starkgekrümmten. Manchen Linien scheint eine geheime Zielstrebigkeit innezuwohnen, und sie entfalten sich mit Notwendigkeit nach ihrem eingeborenen Gesetz, andere wieder ermangeln des zielweisenden Willens; haltloser Willkür hingegeben, sehen wir sie ihre Zufallsbahn ziehen. Das Steigen und Fallen, Anschwellen und Abschwellen der Linie machen wir voll innerlicher Anteilnahme mit (vgl. *Dürer*, Abb. 169). Und man erlebt in solchen Linienschauspielen die Stimmungen von Versprechen und Erfüllung, Erregung und Beruhigung, von Spannungen und Hemmungen. Das alles ohne Rücksicht auf den Gegenstand, an den die strenge wie die schlaife Linie gleichermaßen als Grenz- oder Modellierungsstrich gebunden ist. Was für die Linie als Einzelgebilde gilt, läßt sich auch von Liniengruppen und Linienmassen aussagen. Schon die Vereinzelung eines Striches auf der Fläche stimmt anders als der Zusammenklang verschiedener Linien. Spiel und Gegenspiel, Begegnung und Trennung, Einklang und Dissonanz, all diese Möglichkeiten linienhaften Daseins können wir als Ausdruck einer Seelenhaftigkeit empfinden. Das Geheimnis des Künstlers ist es, seinen Linien nicht nur den Weg zu weisen, der sie zu darstellenden Mitteln macht, sondern zugleich diejenigen herauszugreifen, die lebendig im höchsten und weitesten Sinne sind, kraft ihres Stimmungsgehaltes durch das Auge zu Herzen gehen, wie Goethe sagt: „sinnlich-sittlich“ auf uns wirken. (Man betrachte daraufhin *Raffaels*, *Dürers* und *Rembrandts* Blätter, Abb. 150, 151, 160, 164, 167.)

Die Ausdruckskraft der Linien scheint an das Einhalten zweier äußeren Bedingungen von seiten des Graphikers gebunden: Einmal sprechen Linien um so kräftiger, je klarer und isolierter sie der Papierfläche aufliegen. Die Ökonomie im Aufwande der Mittel kommt nicht nur der Deutlichkeit der Darstellung, sondern auch der Fülle und Tiefe des Ausdruckes zugute (vgl. Abb. 157). Darin liegt die Wirkung reiner Umrißzeichnungen. Zweitens: eine Linie wird um so ausdrucksvoller sein, je weniger sie verkürzt ist (siehe Abb. 173). Perspektivische, raumschaffende Linien wenden sich an die Erfahrung, mit deren Hilfe ihr gesehener Verlauf in den gemeinten umgedeutet werden muß, nur die flächengebundenen, keiner verstandesmäßigen Auslegung bedürftigen Linien sprechen unmittelbar zu den Sinnen und Gefühlszuständen des Betrachters.

Der dekorative Charakter der Linie, ihr Wert als Schmuck einer Fläche tritt in den graphischen Künsten hinter Darstellungs- und Ausdruckswert zurück. Ihre ganze schmückende Kraft entfaltet die Linie in der Ornamentik. Handzeichnung und Bilddruck erhalten die dekorative Schönheit durch das andere graphische Darstellungsmittel: durch *Schwarz* und *Weiß*.

b) **Schwarz und Weiß.** Neben Linien mannigfacher Art bilden das Weiß der Papierfläche und das Schwarz der Druckerschwärze ein Darstellungsmittel des Bilddruckes. Schwarz kann durch verschiedene graphische Mittel repräsentiert und abgestuft werden: durch *Flecke*, die nach der Masse der aufgetragenen Druckerschwärze mehr oder weniger schwarz sein werden, durch *Strichlagen*, die bei großer Dichtigkeit für das Auge des Betrachters eine graue Fläche darstellen, und durch breite, schmalen Flächen ähnelnde *Linien*. Mit Schwarzflecken arbeitet vorwiegend das Aquatinta- und Schabkunstverfahren, stetige Übergänge zwischen Linie und Fläche in Gestalt dichter Strichlagen zeigen Stich und Radierung. Der dicke, manchmal bortenartige Begrenzungsstrich trägt im Holzschnitt die Schwärze. Abstufungsmöglichkeiten des Schwarz gewinnt der Kupferstich technisch durch verschiedene Tiefe der einzelnen Furche, durch Stehenlassen oder Wegnehmen des Grates, die Radierung durch wiederholtes Decken, durch Nacharbeiten mit der kalten Nadel usf. Der Holzschnitt erzeugt Mitteltöne nur durch verschiedene Verteilung der Druckerschwärze über die Platte. Das Weiß wird im Bilddruck stets durch das Papier vertreten, es ist objektiv nicht abzustufen, da das Papier an allen Stellen von gleicher Weiße ist; subjektiv scheinen uns aber doch Weißnuancen gegeben zu sein: infolge des Simultankontrastes sieht das Papier in unmittelbarer Nachbarschaft tiefer Schwärzen besonders hell aus. Der Graphiker kann daher auch mit einer Weißskala arbeiten. Das Kontrastgesetz gilt natürlich auch für das Schwarz, das subjektiv an Tiefe gewinnt, wenn es an reines Weiß grenzt. Technisch ist eines der beiden Mittel: Schwarz oder Weiß, immer gegeben, das andere muß



durch Bearbeitung der Druckplatte gewonnen werden. Wir sahen: die Holzschneider, Kupferstecher, Radierer arbeiten vom Hellen ins Dunkle, erzeugen Schwärzen, der Schabkünstler geht umgekehrt vom Dunklen ins Helle. Die Handzeichnung auf hellem Papier spart die Lichter aus, auf getöntem Grunde setzt sie sie mit weißer Farbe auf.

Wenn der graphische Künstler in Schwarz und Weiß gestaltet, so will er mit diesen beiden Farbtönen nicht etwa schwarze, weiße und graue Gegenstände darstellen, sondern er bedient sich eines ähnlich abstrakten Darstellungsmittels, wie es die Linie ist. Die Wirklichkeit kennt nur belichtete oder beschattete, lichtstarke und lichtschwache Farben. Der Graphiker paßt aber auch hier seine Anschauung seinem Werkzeug an: dieses gibt ihm Schwarz und Weiß und Abstufungen von beiden. Folglich sieht er von allem *ab*, was sich nicht auf diese Elemente zurückführen läßt, und zugleich sieht er Schwarz-Weiß überall in die Natur *hinein*. Damit gewinnt der Graphiker eine eigene, nach Maßgabe seines Materials und seiner Technik gebildete Sprache, die nur *teilweise* anschauliche Eindrücke wiedergeben will, teilweise eine vom gewohnten Weltbilde unabhängige Bedeutung besitzt. Dreierlei aber können Schwarz und Weiß in der Graphik bedeuten.

Erstens bedeutet das Weiße: *Licht*, das Schwarze: *Schatten*, Halbtöne zwischen Weiß und Schwarz: Dunkel-Hell. In der Malerei ist das Licht stets der höchste Helligkeitsgrad, das Dunkel der schwächste Helligkeitsgrad eines Farbtones. Der Maler kann (wie wir im Malereikapitel gezeigt haben), da seine Farben an Helligkeit hinter denen der Natur zurückstehen, nur auf einem Umwege starkes Licht wiedergeben, indem er die subjektiven Begleit- und Folgeerscheinungen des Sehens in starke Helle darstellt. Die Graphik ruft dagegen unmittelbar durch das Weiß der Papierfläche und das Schwarz der Druckfarbe den lebendigen, freilich außeranschaulichen Eindruck strahlendster Helligkeit und tiefster Finsternis wach. (Vgl. *Klinger*, Abb. 165; *Rembrandt*, Abb. 163.) Eine Wirkung, die noch dadurch verstärkt wird, daß sich die Kontrastgesetze innerhalb der engen Schwarz-Weiß-Skala fühlbarer machen als in der reichen Mannigfaltigkeit bunter Farbtöne. Das Helle erscheint da noch heller, wo es an Dunkles grenzt, das Dunkle sieht besonders dunkel aus in den einer Helligkeit benachbarten Teilen. Es zeigt sich also: der Graphiker ersetzt den Verlust an Farbigkeit im Sinne der Malerei durch einen Gewinn an Licht, ja er kann nicht nur leichter als der Maler Belichtetes, sondern das Licht selbst darstellen.

Im Leben kann das Auge entweder die Leuchtquelle selbst *nicht* sehen, dann gewahrt es das Licht nur in der Oberflächenbeleuchtung der vom Licht getroffenen Dinge, es folgt also dem Weg des Lichtes, dessen Quelle sich hinter oder seitlich von ihm befindet. Oder aber: das Auge sieht dem Lichtwege entgegen, es sieht also in die Lichtquelle hinein, die sich vor ihm befindet. Im ersten Falle blickt man auf beleuchtete und dadurch nach Form

und Lage im Raum deutlich erkennbare Gegenstände, im zweiten Falle sieht man Leuchtendes und empfindet die formauflösende Wirkung der Überstrahlung. Die Malerei nimmt gewöhnlich die Lichtquelle im Rücken oder seitlich des Bildbetrachters an; will sie aber einmal aus besonderen Gründen das Auge der Lichtquelle entgegensehen lassen, so verbirgt sie diese doch und läßt ihr Vorhandensein nur aus den Überstrahlungserscheinungen erschließen. Der Graphiker kann einerseits, leichter noch als der Maler, diese Verflüchtigung aller festen raumkörperlichen Bestandteile in eine zitternde Fleckenhaftigkeit, das Ineinanderfließen und -rinnen vom Lichte zerfressener Konturen und das Verschweben der Schatten wiedergeben (vgl. *Ter Borch*, Abb. 153), andererseits kann er aber auch das Licht, z. B. die Sonne selbst, durch ein ausgespartes Weiß so suggestiv darstellen, daß wir an sie glauben. Die Mittel der Graphik führen, weil sie nicht in der Veranschaulichung der Wirklichkeit aufzugehen brauchen, weiter als die der Malerei. *Rembrandt* hat sich diese Freiheit des Bilddruckes zunutze gemacht. In seinen Radierungen liebt er es, den Betrachter in eine Lichtquelle (Laterne, Sonnenlicht, Fackel) unmittelbar hineinsehen zu lassen. (Vgl. *Rembrandts* Faust, das Kolfspiel, Anbetung der Hirten mit der Lampe u. a. m.) Reiner und stärker als die Malerei kann die Graphik auch die Stimmungswerte des Lichtes — sei es beleuchteter, sei es selbstleuchtender Körper — sprechen lassen. Dem Graphiker gelingt es, daß wir in einem kleinen Stückchen weißen Papiers die elementare Macht der Lichterscheinung fühlen. Er vermag die Kontraste zwischen Hell und Dunkel, zwischen strömenden Lichtfluten und lagernden Finsternissen, die körpervernichtende Gewalt der Helligkeit und das Grauen abgrundtiefen Dunkels so über alles Irdische und Anschauliche hinaus zu steigern, daß wir in Schwarz und Weiß nicht ein Optisches, sondern ein Geistiges und Vergeistigendes erleben (z. B. *Rembrandt*, Die drei Kreuze und die Verkündigung an die Hirten).

Zweitens bedeuten Schwarz und Weiß die verschiedene *Oberflächenbeschaffenheit* der Dinge, soweit man sie daraus ablesen kann, ob auffallendes Licht verschluckt, durchgelassen, gebrochen oder zurückgeworfen wird. Die menschliche Haut, Haar, Seide, Samt, Holz, Glas und Metall lassen sich zeichnerisch kennzeichnen durch Angabe ihres verschiedenen Verhaltens dem Lichte gegenüber. Das ist eine Aufgabe des Graphikers, die er durch sorgfältige Abstufung von Schwarz und Weiß zu lösen vermag. Die matte Helle durchscheinender Körper, der pralle Glanz der Reflexe, die stumpfdunkle Oberfläche lichtverschluckender Gegenstände, schimmernde Spiegelung, für jeden dieser Helligkeitsunterschiede sucht er eine adäquate Nuance zwischen Schwarz und Weiß. Das versteht man unter der „*Farbigkeit*“ eines Schwarz-Weiß-Blattes (z. B. *Rembrandts* große Judenbraut; der Greis, die Linke zum Barrett führend; die Muschel; ferner *Fragonard*, Abb. 154; *Leonardo*, Abb. 147; *Dürer*, Abb. 167; *Angelo Jank*, Abb. 174).

Der Maler beobachtet und stellt ja ebenfalls das Verhalten der Dinge dem Lichte gegenüber dar, er arbeitet mit Lasuren, Glanzlichtern, lichtstarken Farben, aber er hat zur Oberflächencharakteristik noch die Mannigfaltigkeit der bunten Farben zur Verfügung. Von besonderer Wichtigkeit wird diese Ausdrucksmöglichkeit für die nachbildende Graphik, die der maleischen Darstellung von Gegenständen mit Hilfe der graphischen Farbigkeit zu folgen vermag. Es können also, wie wir bisher sahen, bedeuten: ein Fleck Druckerschwärze: Finsternis, Schlag- und Körperschatten, lichtverschluckende Körperoberfläche; das weiße Papier: Lichtquelle und Lichtweg, belichteter Gegenstand, durchscheinender Körper, Spiegelung und Reflex.

Drittens bedeuten Schwarz und Weiß, abgesehen von ihrem Werte für Licht und Gegenstandswiedergabe, abgesehen auch von ihrer vergeistigenden Macht, einen *Schmuck* der Papierfläche. Die Verteilung schwarzer und weißer Flecken über das Blatt birgt eine selbständige Schönheit in sich, um die es dem schaffenden Künstler nicht weniger zu tun ist als um den Dienst, den ihm Schwarz und Weiß für die Wirklichkeitsdarstellung leisten. Schon die Tatsache der dekorativen Werte von Strich und Fleck in der Graphik sollte vor dem Irrtum schützen, daß eine beliebige Weiterbildung des Gesehenen in der Phantasie und nicht gerade *die* Linien und Liniensysteme, die der Künstler gezeichnet hat, das Kunstwerk ausmachen. Man kann nicht im einzelnen bestimmte Maße für den Aufwand an Weiß oder Schwarz, oder Regeln für Abstufung der Helligkeitsgrade, oder Schemata für Anordnung und Zusammenspiel der beiden Töne angeben, da die Lösung der dekorativen Verpflichtungen des Bilddruckes in jedem Falle eine andere und zudem eng verbunden ist mit den Forderungen, die die Darstellung an Linienführung und Flächeneinteilung stellt. Jedenfalls läßt jede gegenständliche Aufgabe der Feinfühligkeit des Graphikers für rhythmische Gliederung seines Blattes in Schwarz und Weiß Spielraum. (Beispiele: *Fragonard*, Abb. 154; *Angelo Jank*, Abb. 174; *Th. Th. Heine*, Abb. 176; *Rembrandt*, Abb. 163; *Klinger*, Abb. 165.) Die künstlerische Leistung wird um so höher stehen, je inniger alle Faktoren: die Technik mit ihren Sondervorzügen, das gewählte gegenständliche Motiv und die Mittel: Liniensprache und Schwarz-Weiß-Sprache, zusammengestimmt sind und je reiner sie den Darstellungscharakter der Graphik erkennen lassen.

2. **Darstellungscharakter.** Material und Darstellungsmittel der Graphik geben ihr einen bestimmten *Darstellungscharakter*, dessen Hauptmerkmale *Flächigkeit* und *Wirklichkeitsferne* sind. Die Aufgabe des Graphikers wird es sein, nicht etwa über diesen Sonderzug seiner Kunst hinwegzutäuschen, sondern durch die Art der Komposition, der Motivwahl und auf andere Weise die mitgebrachte Natur der Graphik zu betonen, zu steigern und bewußt ihr

Wirkungen abzugewinnen, die keiner Gattung der bildenden Kunst sonst eigen sind.

a) **Flächigkeit.** Unter graphischer Flächigkeit verstehen wir die Tatsache, daß der Flächencharakter des Papierblattes in der Darstellung erhalten bleibt. Wie das strenge Relief, das monumentale Wandbild, das Mosaik und die Teppichkunst ist die Graphik eine *flächengestaltende* Kunst. Sie verzichtet freiwillig auf die stärksten, die Vorstellungen am lebhaftesten aufrufenden Raumwerte, um den Bildträger, die Papierfläche, durch alles Dargestellte hindurchfühlen zu lassen. Zu einer solchen von der Malerei grundverschiedenen Art der Raumbehandlung wird die Graphik schon durch die äußere Natur ihres Materials gedrängt. Das *Papier*, das zwischen den Strichen der Zeichnung — wenigstens in den graphischen Kerntechniken, in Holzschnitt, Kupferstich und in der Radierung — sichtbar bleibt, infolgedessen an der Bildwirkung teilnimmt, erinnert stets an die Einbettung der Zeichnung in eine Ebene. Ganz im Gegensatz zum gerahmten Tafelbilde, dessen mit Farbe völlig bedeckte Leinwand, Holz- oder Metalltafel man als solche vergißt. Auch durch die Rahmenlosigkeit des graphischen Blattes wird das Bewußtsein, eine Fläche vor sich zu haben, stets wachgehalten, während der Rahmen des Gemäldes den Blick unwillkürlich in die Bildtiefe leitet und die raumschaffende Wirkung der Perspektive unterstützt. Der natürliche, beim Druck als Plattenrand entstehende Rahmen der graphischen Arbeit gehört derselben Papierfläche wie die Darstellung an.

Der Künstler kann alle Darstellungsfaktoren auf diesen flächigen Charakter der Graphik stimmen und dadurch ein mitgebrachtes äußeres Kennzeichen zu einem erworbenen inneren Stilmerkmal erheben. So wahrt er den Flächencharakter des Blattes durch Verzicht auf eine ausgebildete, die Raumvorstellung lebhaft anregende Perspektive und auf modellierende, d. h. den Eindruck der Körperhaftigkeit erweckende, Schwarz-Weiß-Verteilung. Dieser Absicht kommt wieder der sichtbare Papiergrund entgegen. Die Raumbedürfnisse der Graphik sind geringer als die der Malerei, weil die Figuren nicht unbedingt nach Lokalisation im Raum verlangen. Der Maler gibt jeder Gestalt Boden unter die Füße, er pflanzt sie an einer deutlich gekennzeichneten Raumstelle gleichsam ein, wenn die Figur nicht für unsere überall auf räumliche Orientierung eingestellte Vorstellung haltlos im Bildraume taumeln soll. In der Graphik „fallen“ die Figuren nicht herunter, da der Papiergrund ringsherum sie auf der Fläche und untereinander festhält (Beispiel Abb. 157). Wichtiger aber als diese Freiheiten des Graphikers dem Maler gegenüber sind die positiven Schutzmaßregeln, die er zur Sicherung der Flächigkeit trifft. Wie wir schon am Unterschiede der aus der Fläche heraustretenden und der an sie gebundenen Farben sahen, haben starke Sinnesreize die Neigung, nach vorn zu drängen, und

zwar deshalb, weil unser Blick sich zuerst dem kräftigsten Eindruck zuwendet, diesen zum Ausgangspunkt einer Wanderung nimmt. Das ist eine Erfahrung des Alltagslebens, die auch in der Kunst eine entscheidende Rolle spielt. Man kann in einem Gemälde Raum schaffen, wenn man *besonders* erregende Farben und Formen dem Vordergrund einfügt, weniger starke Reize dem Hintergrunde vorbehält und dadurch das Auge und mit ihm die Aufmerksamkeit zwingt, das Bild von vorne nach hinten „abzulesen“, d. h. eine Tiefenvorstellung zu gewinnen. Will nun der Graphiker sein Blatt flächig erhalten, so wird er die positiven Elemente nach hinten, neutrale nach vorn legen, oder beide so über die ganze Blattfläche verteilen, daß sie sich in ihren Wirkungen aufheben, ein Raumeindruck also nicht zustande kommt. Bei Farbendruckten sind z. B. Farben von hohen Helligkeits- und Sättigungsgraden dem Hintergrunde zuzuweisen oder besser noch durch Töne von gleichmäßiger Lichtschwäche und Mattigkeit zu ersetzen (vgl. *Th. Th. Heine*, Abb. 176). *Rembrandt* und *Whistler* z. B. vermeiden kräftige Modellierung, scharf begrenzte Formen und andere ins Auge fallende Momente im Vordergrunde, sie haben die Kunst des leeren Vorplanes ausgebildet; daher durchmißt das Auge ihre Blätter eher von links nach rechts, oder von hinten, wo die anregenden Einzelmomente liegen, nach vorn, aber nicht in umgekehrter Richtung (vgl. *Rembrandt*, Abb. 164). Einen flächigen Eindruck erhält man auch, wenn man die Figuren möglichst nicht hintereinander, sondern — ähnlich der Relieffanordnung — nebeneinander über die Bildfläche verteilt (z. B. *Holbeins* Totentanzbilder, Abb. 158 und 159; *Beardsley*, Abb. 173).

Solche kompositionellen Mittel, die den Flächencharakter des Papierblattes durch alle Darstellung hindurchfühlen lassen, werden noch unterstützt durch eine *Technik*, der es auf möglichste Ebnung der Bildfläche für das Auge ankommt. Der einheitliche Ton gefärbter Papiere, die gleichgerichtete Schraffierung mit Parallellagen von Strichen und die Sparsamkeit im zeichnerischen Aufwand, die überall die Papierfläche durchscheinen läßt, sind solche technischen Hilfen. (Beispiele: *Rembrandt*, Abb. 151; *Leonardo*, Abb. 147; Venezianischer Holzschnitt, Abb. 157.)

Flächigkeit ist für *ein* graphisches Sondergebiet Wirkungsbedingung: für das *Plakat*. Die erste Forderung, die an ein Plakat gestellt werden muß: die der Fernwirkung, d. h. der Fähigkeit, möglichst weithin Aufmerksamkeit zu erregen, kann es nur erfüllen, wenn seine Darstellung in wenigen großen, scharf gegeneinander abgesetzten (durch Konturen, Farbengegensätze) Flächen gehalten ist. Das Plakat rechnet damit, rasch, im Vorübergehen oder Vorüberfahren und auch aus der Ferne, über eine breite Straße hinweg gesehen und verstanden zu werden. Je mehr das Plakat auf perspektivische Raumdarstellung und auf Körpermodellierung verzichtet zugunsten einer einheitlichen Komposition in der Ebene, um so rascher und auf um so

größere Distanzen wird es aufgefaßt. Auch die Einfügung der Schrift, eines wesentlichen Bestandteiles jedes Plakates, verlangt den Flächencharakter, besteht sie doch aus linearen, in der Ebene liegenden Gebilden. Und drittens: das Plakat wird deshalb in möglicher Erhaltung der Flächigkeit ein künstlerisches Ziel sehen, weil es ein Wandbild ist, das freilich nicht auf die Mauer gemalt, sondern auf sie geklebt wird. Dieselben Gestaltungsprinzipien, die für das wandgebundene Fresko gelten, lassen sich übertragen auf den Maueranschlag graphischer Herkunft. (Beispiele: *Otto Fischer*, Abb. 175, und *Th. Th. Heine*, Abb. 176.)

b) **Wirklichkeitsferne.** Daß die Graphik ein freieres Verhältnis zur Wirklichkeit hat als die Malerei, ist zunächst einmal, ebenso wie ihre Flächigkeit, ein Ergebnis von Material, Technik und Darstellungsmitteln. Aber diese eigentümliche Wirklichkeitsferne graphischer Werke bedeutet nicht etwa eine Einbuße an künstlerischem Gehalt, sondern einen eigenen Wert und Reiz, den der Künstler bewußt zu erwerben sucht.

Wir beginnen wieder mit den rein *äußeren* Tatsachen, die das graphische Kunstwerk entwirklichen. Das bewegliche, rahmenlose Blatt hat weder einen festen Platz, wie das hängende oder stehende Bild, noch eine genau fixierte Lage. Es wird in die Hand genommen, dem Auge bald genähert, bald von ihm entfernt, hin und her gewendet, man kann es betrachten, wenn es auf dem Tische liegt oder auf ihm steht, kurz in verschiedenen Lagen. Mit dieser Schmiegsamkeit und Beweglichkeit des fertigen Werkes dem Betrachter gegenüber rechnet der Künstler bei der Entstehung der Darstellung. So sind z. B. perspektivische Erleichterungen nicht nur in Rücksicht auf die Wahrung der Flächigkeit geboten, sondern auch deshalb erlaubt, weil der Betrachter des Bilddruckes nicht wie dem Gemälde gegenüber gezwungen ist, das Auge auf *einen* Augenpunkt einzustellen. Was in der Malerei nur Ausnahme ist, daß innerhalb *einer* Darstellung verschiedene Augenpunkte angenommen sind, begegnet uns in der Graphik häufig und fällt hier weniger auf. Die Graphik ist nicht wie die Malerei an die optische Einheit ihrer Werke gebunden. Sie vermag — innerhalb ihrer eigenen Daseinsgesetze — *mehrere* Gesichtseindrücke auf *einer* Fläche zu vereinigen. Der Begriff bildnerischer Geschlossenheit ist hier weiter. (Beispiele: *Dürer*, Abb. 169; *L. Richter*, Abb. 162; *Otto Fischer*, Abb. 175.) Auch die — am Bilde gemessen — geringe Durchschnittsgröße des graphischen Werkes entwirklicht es. Da alles Dargestellte weit unter Lebensgröße bleibt, steht es auch außerhalb des Bezirkes unmittelbarer Lebensnähe. Das Quantitative des Maßstabes hat — wie wir schon wiederholt sahen — qualitative Folgen.

Ein Gemälde, das fest an der Wand hängt, ist stets sichtbar und ladet deshalb zu dauernder und oft wiederholter ruhiger Betrachtung ein. Das

bewegliche Blatt verbirgt sich für gewöhnlich in der Mappe des Sammlers, aus der es nur zu gelegentlichem kurzen Genuß auftaucht. Es kann mit einer ganz anderen Art und einem anderen Tempo betrachtet zu werden rechnen. Liegt des Bildes höchste Tugend darin, sich *nicht* rasch auszugeben, dem verweilenden und immer zurückkehrenden Auge stets Neues zu sagen und stets noch etwas vorzuenthalten, so muß das graphische Blatt in der Schlagfertigkeit der Wirkung, im ersten starken Eindruck seine Aufgabe sehen. Diese besondere Art des Genusses bestimmt aber — neben anderen Momenten — auch den Darstellungscharakter der Graphik.

Der Verzicht auf Farbigkeit im eigentlichen Sinne bedeutet eine viel tiefer greifende Umformung der Wirklichkeit in der Graphik als in der Malerei. Denn damit sehen die graphischen Künste von einem Hauptmerkmale der sinnenfälligen Wirklichkeit ab. Aber auch das Schwarz und Weiß erschöpft seine Bedeutung für die Graphik ja gar nicht in einer mehr oder minder getreuen Wiedergabe der Wirklichkeit, sondern hat etwas Eigenes zu sagen als außersinnliches und als flächenschmückendes Mittel.

Wo Graphik nicht Schwarz-Weiß-Kunst ist, wo sie *Farben* gibt, spielen diese eine andere Rolle als in der Malerei. Das Prinzip der Wahrung des flächenhaften Bildträgers nötigt, wie schon erwähnt, den Graphiker zum Verzicht auf eine Vielheit bunter Farben, vor allem aber auf alle raumschaffenden Farben, soweit sie sich in ihrer Wirkung nicht durch flächengebannte Farben unschädlich machen lassen. Seine Sondermittel entbinden also den Künstler schon von der Verpflichtung zu wirklichkeitsgetreuer Farbgebung. Eine rein willkürliche wirklichkeitsferne Farbenwahl ist daher völlig stilgerecht, sobald sie sich den Gesetzen der farbigen Dekoration einer Fläche unterordnet, also die Farbentöne nach Eindrucks- und Stimmungswerten statt nach Erfahrungswerten ordnet. Unter diesem Gesichtspunkte wird auch die Bevorzugung der Gedächtnisfarben vor den Wahrnehmungsfarben in der Graphik verständlich als die Wahl des wirklichkeitsferneren Mittels.

Es wurde schon von der perspektivischen Anspruchslosigkeit des graphischen Blattes gesprochen. Der fehlende *Hintergrund* und die fehlende *seitliche* Abgrenzung so vieler graphischen Darstellungen sind bezeichnende Merkmale ihrer Wirklichkeitsferne. Während das Gemälde im Hintergrunde einen Teil des gesehenen Naturausschnittes gibt oder einen leeren Raum, der Luft bedeuten soll (z. B. im Bildnis, wo es auf Isolierung der menschlichen Erscheinung ankommt), kann sich der Graphiker ohne weiteres lossagen von einer Festlegung der Dinge im Raume. Er läßt das Objekt in seiner Vereinzelung bestehen inmitten einer Leere, die nicht irgendwie als Teil der anschaulichen Wirklichkeit bezeichnet worden ist oder bezeichnet zu werden braucht. Es können auch auf einem Blatte zwei Räume verschie-

denster Herkunft unmittelbar ineinander übergehen, das Drinnen ein Draußen ablösen, eine deutlich gekennzeichnete Örtlichkeit angrenzen an die abstrakte Leere des weißen Papiers. (Beispiele: *Dürer*, Abb. 167; *Rembrandt*, Abb. 151.)

Endlich: der Maler bedeckt die ganze Fläche innerhalb des Rahmens mit Malerei, er läßt nicht die nackte Leinwand am Rande überstehen. In der Graphik kann sich die Darstellung vom Mittelpunkt des Blattes seinen Rändern zu allmählich auflösen; die Striche verlieren sich oft im weißen Grunde, die Arbeit bricht plötzlich an irgendeiner Seite ab. Dasselbe Papier, das eben noch Mitträger der Darstellung war, z. B. die Oberfläche eines Gewandes bedeutete, ist wenige Zentimeter weiter unbedeckte weiße Fläche. Die Malerei kennt keine verwandten Erscheinungen zu solchen technischen Freiheiten. Bei ihr spricht jeder Punkt der Fläche mit, und wo die Leinwand einmal vom Pinsel unberührt gelassen ist, soll ihre Textur oder die Farbe der Grundierung als Darstellungsmittel wirken.

Weil der Darstellungscharakter der Graphik wirklichkeitsferner ist als der der Malerei, kommt unser Wirklichkeitssinn hier weniger leicht in Konflikt mit der Darstellung. Die Forderung der Naturgemäßheit ist nicht zwingend, die Abweichung vom gewohnten Weltbilde wird nicht als Hemmung und Widerspruch, sondern als Möglichkeit zur Offenbarung künstlerischer Sonderwerte empfunden. Infolgedessen drängt die Wirklichkeitsferne zu einer Wahl eigener *Motive*; der Darstellungscharakter bestimmt oder macht wenigstens ein besonderes Darstellungsgebiet möglich. Auf dem Felde der Graphik lassen sich Motive künstlerisch darstellen, denen sich die Malerei verschließt. Allem Abstrakten und Phantastischen kommt der wirklichkeitsfremdere Charakter graphischer Kunst entgegen. Die Graphik eröffnet, ohne dadurch die Grenzen der bildenden Künste zu verlassen und ohne daß sie etwa ein Zwischenreich zwischen Dichtung und Malerei würde, eigene Darstellungsprovinzen mit größeren Freiheiten, als sie in den Bezirken malerischer Vorwürfe herrschen. Zu diesen Freiheiten gehören auch die graphischen *Bilderfolgen*, deren Zusammenhang nicht anschaulicher, sondern gedanklicher Natur ist. (Beispiele: *Klingers* Zyklen.) Es findet aber nicht nur eine Zulassung phantastischer und abstrakter Stoffe statt, sondern die formale Sonderart der Graphik verwandelt auch den Charakter eines Motivs. So wird z. B. alles Grelle, Heftige gemildert durch die wirklichkeitsentrückten Darstellungsmittel. Es findet eine Abschwächung aufregender Erlebnisse dadurch statt, daß bei ihrer Wiedergabe Momente der sinnlichen Wirklichkeit (wie z. B. die Farbe, die volle Räumlichkeit usw.) abgezogen werden (vgl. *Klinger*, Abb. 165; *Goya*, Abb. 166). Und je energischer der Graphiker von der Wirklichkeitsferne seiner Mittel Gebrauch macht, um so gelinder gestaltet er das Gegenständliche. So kann das



Grauvolle, Tragische sein stilistisches Daseinsrecht im Reiche der Graphik finden; es wird in ihrer Entwicklung genießbar. Dazu kommt die anfangs erwähnte rein äußere Tatsache: Vieles, was unerträglich ist, wenn wir gezwungen sind, es lange und stets vor Augen zu haben, wird gern aufgenommen bei gelegentlicher und rascher Betrachtung. Und ehe noch der künstlerische Genuß in Erschöpfung oder Überreizung umschlägt, kann das graphische Blatt wieder in Mappe und Schrank verschwinden.

Ein Darstellungsgebiet, das sich seiner Natur nach der wirklichkeitsfernen graphischen Kunst anbietet, ist die *Karikatur*. Ihr Wesen besteht ja darin, durch Vereinzeln und Übertreiben weniger, für einen Menschen oder einen Gegenstand kennzeichnender Züge eine Wirkung komischer Art zu erzielen. Die schlagende Ähnlichkeit guter Karikaturen ist nicht, gleich der des Bildnisses, anschaulicher, sondern begrifflicher Natur. Der Karikaturist appelliert an unser Wissen, an die unbildlichen Vorstellungen, die wir von dem Charakter eines Menschen oder vom Wesen einer Sache haben. Und gerade mit Hilfe der groben Unwirklichkeiten: Weglassen, Verändern, Übertreiben gewinnt die Karikatur ihre Treffsicherheit (vgl. *Oberländer*, Abb. 155). Diese künstlerische Absicht läßt sich aber am leichtesten in der Graphik verwirklichen, deren Darstellungscharakter auf das Verstandenwerden rechnet. Dazu kommt noch ein anderes Moment: Linien — ein graphisches Hauptdarstellungsmittel — können, ganz abgesehen von dem, was sie darstellen, an sich komisch wirken, karikaturistisches Eigenleben besitzen. Wie sich mit dem Schwunge eines Linienzuges das Gefühl willentlichen Aufstrebens oder mit einer andern Linie die Stimmung schlaffen Zusammensinkens verknüpfen, so gibt es Linien und Linienzusammenhänge, die, ehe wir noch erkannt haben, was sie darstellen, uns schon rein durch ihr Aussehen zum Lachen reizen. *Buschs* und *Oberländers* Kunst besteht darin, komischen Gehalt und komische Liniensprache, Wortwitz und Strichwitz, zusammenzustimmen. Damit streifen wir aber schon ein Problem der unselbständigen, und zwar der begleitenden Graphik.

## II. Unselbständige Graphik.

**I. Vorbereitende Graphik.** In Hinblick auf ihren praktischen Zweck gehören *Handzeichnungen*, die ein Werk der Architektur, Plastik, Malerei oder der Graphik vorbereiten, zur unselbständigen Graphik. Sie bedienen sich aber der gleichen Darstellungsmittel und tragen den gleichen allgemeinen Darstellungscharakter wie selbständige graphische Arbeiten. Was sie von diesen unterscheidet, sind keine Art-, sondern Gradunterschiede: das Vorläufige, Unabgeschlossene, Übersichhinausweisende, das eben Handzeichnungen zu eignen pflegt. Für den bildenden Künstler liegt ihr Wert darin, daß bei der Zeichnung, dank ihrer raschen und gefügigen Technik, der Weg vom Kopf bis in die Hand so viel kürzer ist als in der Malerei und selbst in den vervielfältigenden graphischen Verfahren. In die Handzeichnung läßt sich die Frische und Kraft des augenblicklichen Einfalls, die Stimmung einer glücklichen Stunde hinüberretten, die bei langwierigeren, oft abgebrochenen, oft wieder aufgenommenen Verfahren so leicht verloren geht. Die abgekürzten Herstellungsmethoden der Handzeichnung kommen besonders lebhaften künstlerischen Temperamenten und erfindungsreichen Köpfen zugute. Der Gewinn beim zeichnerischen Verfahren liegt aber nicht nur in der Zeitersparnis, sondern auch in der Prägnanz und Komprimiertheit, mit der die bildnerische Idee zutage treten kann.

Die Künstler unterscheiden gewöhnlich drei Arten vorbereitender Zeichnungen: die *Skizze*, den *Entwurf* und die *Studie*.

a) *Skizze*. Unter einer *Skizze* verstehen wir die zeichnerische Fixierung eines Einfalles, mag er seinen Gehalt aus der unmittelbaren Naturanschauung, aus der Erinnerung an Gesehenes oder aus der frei schaffenden Einbildungskraft empfangen. In Skizzen speichert der Künstler das Rohmaterial auf, das in den großen Werken verarbeitet und geläutert werden soll. Der durchaus vorbereitende Charakter der Skizze läßt den Zeichner auf Vollständigkeit in der Ausführung, auf Annehmlichkeit in der äußeren Erscheinung, selbst auf Deutlichkeit für andere verzichten. Die Skizze ist ihrer Natur nach ein Aphorismus. Ihr fehlen wie diesem die Merkmale methodischer, regelhafter Arbeit, sie besitzt aber — reiner als andere Gattungen bildnerischen Schaffens — die Kennzeichen des Schöpferischen, der Intuition und Inspiration. Für den skizzierenden Künstler ist Raschheit die erste Bedingung: der Gedanke wartet nicht. So wird das schnellste Mittel gewählt, das erste beste Blatt Papier benutzt und zunächst einmal alles beiseitegelassen, was aufhalten könnte.

Gerade aber das Flüchtige und Undeutliche skizzenhafter Zeichnungen macht diese geeignet, bewußt und als Selbstzweck angewendet gewisse *Motive* darzustellen, die anderen Zeichnungsweisen verschlossen sind. Unser Auge gewinnt bei flüchtigem Hinblicken nur wenige, jeder Formbestimmt-

heit bare und im Detail unklare sinnliche Eindrücke. Da nun aber erfahrungsgemäß das wirklich Gesehene genügt, um eine Gegenstandsvorstellung zu erhalten, so müssen die wenigen aufgefaßten Merkmale die eindrucksvollsten sein. Will nun der Künstler die ganze Lebendigkeit und Wirkungsstärke flüchtiger Augenerlebnisse bildnerisch gewinnen, so muß er wie unser Auge verfahren, d. h. unter den Sinnesdaten eine Auslese treffen auf die suggestivsten Linien und Flecke, er muß alle gegenständliche Bestimmtheit dieser Linien und Flecke, ferner die Deutlichkeit in Einzelheiten meiden und seine Technik durch leichte und rasche Handhabung der zeichnenden Werkzeuge jener Flüchtigkeit des Eindruckes anpassen. Diese Bedingungen erfüllt die Skizze. Sie bietet die einzige Möglichkeit, das Augenblickssehen zu gestalten. Deshalb ist sie dem Künstler praktisch unentbehrlich, und deshalb ist sie auch über den gewöhnlichen vorbereitenden Zweck hinaus von allgemeiner Bedeutung (vgl. *Monet*, Abb. 156; *Ter Borch*, Abb. 153).

Die Linien meisterlicher Skizzen, z. B. *Leonardos* Skizze zum Abendmahl, *Rembrandts* Zeichnung eines Elefanten, *van Dycks* Skizzen aus Italien, *Rodins* Bewegungsnotizen, lassen das Augenblicksbild im Betrachter ohne sinnliche Bestimmtheit, aber mit suggestiver Kraft auftauchen. Dabei wird das Anschauungsbruchstück, das die Skizze enthält, wie noch einmal betont sein mag, keineswegs von uns mit Hilfe willkürlicher Phantasiebilder vervollständigt. —

Wenn wir davon reden, daß sich in Skizzen eines Künstlers das Wesen seiner „*Handschrift*“ offenbart, so meinen wir folgendes: Vergleicht man in den verschiedenen graphischen Ausdrucksgebieten (in der gewöhnlichen Handschrift, in der freien Skizze, in der ausgeführten Zeichnung) gleiche lineare Elemente, z. B. Linien oder Linienbruchstücke, die der Bewegungsdarstellung dienen (in der Handschrift z. B. Schnörkel, in der Zeichnung flatternde Haare usw.), so zeigt sich, daß gleiche Merkmale rhythmischer Natur sich hier wie dort wiederfinden. Es scheint also, als ob sich in Stärke, Richtung, Schwung, Geschlossenheit und Unterbrechung der Linie das Temperament des Schreibenden bzw. Zeichnenden niederschlägt. Wie ist dieser Zusammenhang psychologisch zu erklären? Wohl dadurch, daß unser Temperament — im Sinne eines mehr oder weniger lebhaften Ablaufes seelischer Vorgänge, Stimmungen und Willensregungen — das Tempo aller Bewegungen, also auch des Armes und der Hand, bedingt und leitet. Der persönliche Rhythmus seelisch-körperlicher Art prägt der schreibenden und zeichnenden Hand gewisse Bewegungstendenzen ein, die in Ablauf und Form der Linien zutage treten und stets wiederkehren: das Wohlige der gleichfließenden Rundung, das Stockende winkliger Linienführung, den Rhythmus verschlungener Wellenlinien, das Tempo im Auf und Ab, die wechselnde Kraft in der Spirale, den Auslauf des Zuges ins Weite. So werden Skizzen zum Ausdruck künstlerischer Temperamente. (Wie verschieden die

künstlerischen Handschriften sind, zeigen z. B. Skizzen bei *Michelangelo*, bei *Raffael* und *Leonardo*, Abb. 147—150.)

b) **Entwurf.** Zeichnerische *Entwürfe* haben eine engere Beziehung zu Werken der Malerei und Plastik als Skizzen: sie bereiten die Arbeit an einem Gemälde oder an einer Statue unmittelbar vor. Für den bildenden *Künstler* ist der Entwurf also eine Art Spielprobe, er dient dem Versuche, sich klar zu werden über die Grundlinien des Bildaufbaues, über Verteilung der Massen, des Lichtes und Schattens, sowie über kompositionelle Einzelfragen. Zeichnend legt der Maler oder Bildhauer sich selbst Rechenschaft ab über den Grad der Reife, den eine Bildidee besitzt, und in mannigfachen vorläufigen Anordnungsproben läutert er nach und nach die Vorstellung, bis sie diejenige Klarheit und Geschlossenheit besitzt, die den Übergang von der vorbereitenden zur ausführenden Tätigkeit erlaubt. Auch übt der entwerfende Künstler, wie der Fechter vor dem Zweikampf, Auge und Hand, damit sie schlagfertig, treffsicher und ausdauernd werden für den langen und zähen Kampf mit Material, Werkzeug und Technik, den jede Bildentstehung verlangt.

Ihr Zusammenhang mit den fertigen, vor unsern Augen stehenden Werken macht die Entwürfe auch für den kunstbetrachtenden *Laien* lehrreich. Aus ihnen gewinnt er, bei stetem Vergleiche der vorbereitenden Zeichnungen untereinander und mit den abgeschlossenen Gemälden oder Plastiken, einen Maßstab für die Richtung und Stärke des künstlerischen Wollens, er sieht, worauf es von vornherein ankam, welche Elemente vom Auftauchen der Bildidee an die Führerschaft besaßen, welche nur begleitende Funktion haben und welche ausgeschieden worden sind (vgl. daraufhin *Raffaels* Entwurf, Abb. 150, mit dem Gemälde, Abb. 101). Er erlebt ferner die Wandlungen, die ein Bildthema durchmacht und lernt den Sinn der Redaktionen verstehen. Der Entwurf läßt reiner, als es das schließliche Werk vermag, die vom Künstler gewählten Dominanten heraustreten, z. B. den Rhythmus der Umrißlinie oder die Verteilung von Licht und Schatten oder die Schiebung der Gelenke und Körper gegeneinander. Aus den Entwürfen liest der Betrachter aber auch den Grad an Erregung ab, die Stärke des künstlerischen Temperamentes während der ersten Versuche, eines Gedankens Herr zu werden. Die Wahl der Mittel, das Tempo des Striches, die Durchführung in Einzelheiten, die Klarheit im Aufbau werden bestimmt von der Anspannung und Aufregung des Schaffens. Endlich — und darin liegt der höchste Reiz der Betrachtung von Entwürfen: man gewinnt einen Einblick in die geistige und technische Arbeitsweise eines Meisters.

Das Aussehen zeichnerischer Entwürfe ist so verschieden wie die Individualität der Künstler, die sie geschaffen haben. Wir greifen ein paar Beispiele aus dem überreichen Material heraus. *Raffael* bevorzugte die harten

Mittel, Feder und Silberstift; erst in seiner römischen Schaffensperiode bediente er sich des weicheren Rötels. Seinem Temperament genügte ein sanftes An- und Abschwellen der Linien, alles Wischen und Ausbreiten des Striches zum Fleck mied er. Leicht und leise setzt der Stift auf, führt in elastischem Zuge die wohligen Kurven und modelliert mit zarten, gleichlaufenden Strichlagen. Nur selten läßt *Raffael* die Linien sich kreuzen, seine Entwürfe bleiben klar und bei der Sparsamkeit in der Verwendung aller zeichnerischen Mittel durchsichtig. Die hingehauchten Konturen, die wenigen Drucke entsprechen der Grazie und Weichheit seines künstlerischen Empfindens. (Beispiele: Entwürfe zur Madonna Esterhazy [Uffizien], Federzeichnung zum heiligen Georg [Uffizien], Kohleentwurf zur heiligen Katharina [Louvre].) Den besten Einblick in Raffaels Schaffensweise gewähren die Kompositionsstudien. Manchmal findet sich auf einem Blatte eine Fülle drängender Einfälle. Allem Festen ist in diesen Zeichnungen aus dem Wege gegangen, die Feder oder der Rötel umschreibt jede Figur mit einer Auswahl von Konturen, und dem harmonischen Schwung der Einzellinie antwortet der sanfte, ausgeglichene Rhythmus in der Zusammenordnung (vgl. Rötelentwurf zur Madonna Alba [Abb. 150], auf demselben Blatt Entwurf zur Madonna della Sedia, Aufriß und Grundrißskizze eines Zentralbaues).

Grundverschieden von den Entwürfen eines Malers sind die eines Bildhauers. Das plastische Sehen greift aus der anschaulichen Wirklichkeit andere Elemente heraus: alles, was vom Körper etwas aussagt: Masse und Rundung der Formen, die Gelenke als Drehpunkte der Glieder, die Bewegung der ganzen Gestalt und die Verschiebung ihrer Teile gegeneinander. In Raffaels Entwürfen liegt der zeichnerische Akzent auf den Umrißlinien, bei *Michelangelo* in der Binnenzeichnung. Der Kontur spricht auf seinen Entwürfen zu plastischen Werken kaum mit, dafür sind durch energische Striche mit der Feder oder dem Rötel die Formen der Muskeln, die Gewandfalten herausgeholt, und jede Drehung in den Gelenken ist von einer Ausdruckskraft, daß man sie im eigenen Körper nacherlebt (vgl. Zeichnung zur Madonna Medici, Abb. 149).

Ausschließlich von malerischen Interessen ist *Rembrandt* bei seinen Entwürfen geleitet. Er wählt die kräftigsten, Flecke und Flächen gebenden Werkzeuge: den Pinsel oder die Feder, deren Züge er noch verwischt und verbreitert. Seine Zeichnungen scheinen in höchster Eile auf das Papier geworfen zu sein, als fürchte der Künstler, die Frische des Einfalles könnte beim geringsten Zögern und bei jeder umständlicheren Technik verloren gehen. Es kommt ihm fast nur darauf an, sich erst einmal der Licht- und Schattenverteilung zu versichern und in allergrößten Zügen die Grundlinien der Bildkomposition vorläufig festzulegen (vgl. Entwürfe zum Ganymed [Kupferstichkabinett in Dresden], zur Susanna [Budapest, Nationalgalerie], zum Daniel [Berlin, Kupferstichkabinett] u. a. m.). Die ein-

schmeichelnde Liebenswürdigkeit und äußere Gefälligkeit der Entwürfe *Raffaels*, die Schärfe und innerliche Energie der vorbereitenden Zeichnungen *Michelangelos* fehlen *Rembrandts* Blättern. Rücksichtslos geht er jeder Verlockung aus dem Wege, durch Abrundung, Ausgleichung, Durchführung schon dem Entwurf ein schönes Aussehen zu geben; ihm dienen Zeichnungen ausschließlich als Mittel zur Fixierung künstlerischer Absichten, die erst auf der Bildtafel ihre Verwirklichung finden sollen.

*Hans von Marées'* Bildentwürfe gehen von der Stellung einer Figur im Raume aus. Er sucht zunächst die Beziehung der menschlichen Gestalt zum natürlichen Boden klar auszudrücken. Die Berührungsstelle ihrer Füße mit dem Erdboden bildet den Ausgangspunkt bei der Gliederung des Bildraumes in verschiedene Pläne. Haupttrichtungen: die Senkrechte, die Wagerechte, die Diagonalen treten deutlich hervor, sorgsam wägt Marées die Massen gegeneinander ab. In den Verschiedenheiten von Körperlagen und Bewegungen entwickelt sich ein einfaches Spiel von Gegensätzen: Stehen — Liegen — Sitzen — Heben — Sichbücken — Zureichen. Durch Abstufungen in der Körperbildung: Mann und Weib — Jugend — reifes Alter — Greisenzeit — und durch Mannigfaltigkeit in den Ansichten: Vorderansicht — Seitenansicht — Rückansicht — gewinnt er einen natürlichen Reichtum anschaulicher Art. Den Verkürzungen und Überschneidungen geht Marées aus dem Wege, weil sie der unbedingten Klarheit des räumlich-plastischen Eindruckes entgegenwirken können, besonders da, wo Gelenke verdeckt werden. Die Figuren werden begleitet von einer freien landschaftlichen Umwelt einfachster typischer Bildung. Ihre Aufgabe ist nicht, Stimmung und Naturgefühl zu wecken, sondern sich mit einem Netz führender und begleitender Linien in den Dienst der Menschengestaltung zu stellen (z. B. Entwürfe zu den Hesperidenbildern in Schleißheim).

c) **Studie.** Auf der Rückseite des Blattes, das *Raffaels* Skizzen einer Architektur und die Entwürfe zur Madonna Alba und Madonna della Sedia trägt (Abb. 150), findet sich die Zeichnung eines Jünglings mit nackten Beinen; sie ist eine Studie zur Figur der Madonna. Der Entwurf als daseilige Erfassen des Gesamtbildes und die *Studie* als sorgfältiges zeichnerisches Versenken in eine Einzelfrage stehen hier dicht beieinander. Die Grenzen zwischen den drei Unterarten vorbereitender Graphik: Skizze — Entwurf — Studie — sind naturgemäß fließend. Der Künstler kann vom skizzierten Einfall sofort weitergeführt werden zu einer Kompositionsprobe, zum Entwurf eines Bildes; und neben der entwerfenden Tätigkeit setzt häufig schon das zeichnerische Studium von Einzelheiten ein. Da aber jede der drei Zeichnungsgruppen von einer besonderen Absicht ins Leben gerufen wird und einem speziellen künstlerischen Bedürfnisse dient, rechtfertigt sich ein Unterscheidungsversuch.

Auch dem Betrachter sagt die Studie etwas anderes als der Entwurf. Sie klärt ihn auf über das Verhältnis des Künstlers zum *Naturvorbilde*. In Studien zeigt sich Freiheit oder Unfreiheit der Wirklichkeit gegenüber. Grundverschiedene Bedeutung wird die Studie für den vorwiegend aus der Vorstellung heraus schaffenden und für den an die Wahrnehmung gebundenen Künstler haben. Dem ersten ist sie ein Behelf, dem zweiten die unentbehrliche Grundlage seiner Arbeit. *Marées* und *Menzel* können beispielsweise diese Gegensätze vertreten. Die Fülle der Handzeichnungen Menzels, die als Studien anzusprechen sind, ist unübersehbar. Seinem wirklichkeits-hungrigen Auge erscheint jede Anschaulichkeit, weil sie *da* ist, als bildfähig. Er will nichts auslassen. In seiner leidenschaftlichen Treue gegen das Objekt kennt er nur den individuellen Einzelfall, den aber bis aufs letzte. Einem *Marées* dagegen dienen Studien nach der Natur nur zur Gedächtnisstärke und zur Korrektur des in Einzelheiten versagenden Vorstellungsvermögens. Auch *Marées* zeichnete viel nach dem Modell, um sich über Massen- und Größenverhältnisse, über Beleuchtung und Formenbau aufzuklären, aber er suchte doch über die individuelle Besonderheit hinaus zur organischen Gesetzmäßigkeit durchzudringen. Um einer Figur allseitig habhaft zu werden, sie zu einem klaren Vorstellungsbesitz zu machen, zeichnete er den gleichen Körper aus dem Gedächtnis in verschiedenen Ansichten und Lagen.

Nur wenige Studien besitzen wir von *Rembrandt* (z. B. zur Radierung der sog. großen Judenbraut und zu den „Staalmeesters“, Amsterdam, Rijksmuseum). War er mit sich über die Bilddisposition, den Lichtgang, die Schattenlagen im reinen, wozu Skizzen und Entwürfe dienten, so verließ er sich auf sein Formengedächtnis und auf die Sicherheit seines Auges bei der Arbeit an der Bildtafel selbst. *Holbeins d. J.* Temperament und Arbeitsweise verlangten dagegen nach peinlich getreuen zeichnerischen Vorstudien für die gemalten Bildnisse (vgl. Abb. 152). In dieser rein graphischen Auseinandersetzung mit dem Naturvorbilde gab Holbein eine Lebens- und Ausdrucksfülle, die seine Bildstudien über den Wert vorbereitender Arbeiten hinaus in das Gebiet selbständiger Graphik heben. (Vgl. auch die scharfe Linienführung in den Profilköpfen mit der weichen Modellierung im Enfacekopf bei *Leonardo*, Abb. 147, 148.)

Das Naturstudium der alten Meister galt vorwiegend zwei Aufgaben: dem nackten Körper und dem Gewande. *Aktstudien* und *Gewandstudien* spielen im zeichnerischen Werk *Leonardos*, *Raffaels*, *Andrea del Sartos*, *Dürers*, *Michelangelos* eine Hauptrolle. Die italienischen Maler der Renaissance zeichneten häufig ihre Figuren, auch die der Heiligen, zuerst unbekleidet und bekleideten sie dann erst mit dem auch seinerseits auf Stofflichkeit, Faltung und Beleuchtung studierten Gewande (*Leonardos* Studien zur Schlacht von Anghiari, *Raffaels* und *Andrea del Sartos* Madonnenstudien; vgl. auch das Gewand bei *Michelangelo*, Abb. 149, und *Fragonard*, Abb. 154).

Mit der Verschiebung des künstlerischen Interesses in der italienischen Malerei von den Raum- und Körpererlebnissen zu Licht- und Farbeindrücken wandelte sich auch der Stil der Naturstudien. *Tintoretto* und *Tiepolo* z. B. nehmen zum Ausgangspunkt ihrer Wirklichkeitsbeobachtung das Nebeneinander heller und dunkler Flecken, das sich — wie wir sahen — einer bestimmten, der „impressionistischen“ Sehweise darbietet. (Impressionistische Studien aus älterer Zeit: *Fragonard*, Abb. 154; *Ter Borch*, Abb. 153.)

Losgelöst von der Beziehung auf ein bestimmtes malerisches oder plastisches Werk, und deshalb nur im weiteren Sinne vorbereitender Natur sind die *Proportionsstudien* und die *mimisch-physiognomischen Studien*, z. B. die *Leonardos* und *Dürers*. Sie dienten dem unersättlichen wissenschaftlichen Erkenntnistriebe dieser Meister, sind Versuche und Ergebnisse ihrer Forschertätigkeit. Mittelbar gewannen sie Bedeutung für das künstlerische Schaffen, indem sie auf die gesamte Naturauffassung Leonardos und Dürers einwirkten, unmittelbar, soweit z. B. Dürer konstruierte Figuren seinen nackten Idealgestalten (Adam und Eva des Kupferstiches und des Gemäldes [Madrid, Prado] u. a.) zugrunde legte.

Noch weiter weg von dem ursprünglichen Zweck der Studie, dem Künstler bei Ausführung eines Bildes als Vorarbeit zu dienen, führen die *Lehrzeichnungen* der *Carracci-Schule* und anderer Seicentisten. Diese durchgearbeiteten Akte und Gewandfiguren sind nicht für das Bedürfnis eines bestimmten Werkes entstanden, sondern in der Absicht, Vorlagen für Kunstschüler zu schaffen. Das gibt ihnen auf der einen Seite eine selbständige Bedeutung, nimmt ihnen aber auf der andern Seite den eigentlichen Wert der Studie: für das Naturgefühl, die Arbeitsweise und die künstlerischen Ziele einer *bestimmten* Persönlichkeit zeugen zu können. (Beispiele bei *Giulio Romano*, *Daniele da Volterra*, den *Carracci*, *Guercino*, *Guido Reni* u. a. m.)

**2. Begleitende Graphik (Buchkunst).** Unter begleitender Graphik verstehen wir diejenigen Zeichnungen und Bilddrucke, die nicht als selbständige Werke gedacht, sondern zur Begleitung des geschriebenen oder gedruckten Buches bestimmt, also unselbständiger Natur sind. Die graphische Buchkunst befindet sich in zweifacher praktischer und künstlerischer Abhängigkeit: sie muß den — an sich grundverschiedenen — Forderungen der *Buchform* und des *Buchinhaltes* sich anpassen. Beiden Ansprüchen zu genügen, gleichermaßen das sichtbare Bild der Schrift- oder Drucktypen und den unsichtbaren Geist des Textes zu begleiten, mit beiden Elementen sich zu künstlerischer Einheit zu verbinden, ist ihre Aufgabe.

a) **Begleitung der Buchform.** Jede Buchseite ist eine Papierfläche, auf der die Schriftzüge oder die Drucktypen als Flachornamente stehen. Denn



der geschriebene oder gedruckte Buchstabe ist ja ein Gebilde, das weder an etwas Körperhaftes erinnert, noch ein solches darstellen will. Der flächenhafte Charakter der Buchseite wird also zunächst fordern, daß eine bildnerische Begleitung gleichfalls sich im Zweidimensionalen hält. Diesem Verlangen kommen graphische Werke von sich aus schon entgegen, ist doch *Flächenhaftigkeit* eins der Hauptmerkmale ihres Darstellungscharakters. Handzeichnung und Bilddruck treten — und um so mehr, je reiner ihr graphischer Stil ist — als Flächengebilde und daher formal gleichberechtigt neben Schrift- und Druckbild. Dieses gemeinsame Merkmal bindet beide zur anschaulichen Einheit zusammen. Die Begleitung des gedruckten Buches mit Bildschmuck, der Raumvorstellungen weckt (z. B. Gemäldenachbildungen), zerstört die graphische Einheit, da sie den Charakter der Fläche aufhebt. Ein empfindliches und feinfühliges Auge wird aber trotz einheitlicher Flächigkeit des von graphischen Arbeiten begleiteten Buches noch einen störenden Zwiespalt spüren zwischen dem verschiedenen optischen Charakter der verwendeten Druckarten. Der Buchdruck ist ja ein Hochdruckverfahren, ein begleitender Kupferstich z. B. ist aber als Tiefdruck hergestellt worden. Das bedingt formale Unstimmigkeiten, die erst gelöst werden durch gleichen technischen Ursprung des führenden Satzbildes und der begleitenden Graphik. Es gehören also nicht nur Bilddruck zu Buchdruck, Handschrift zu Handzeichnung, sondern Hochdruck zu Hochdruck, d. h. Holzschnitte in gedruckte Bücher, Tiefdruck zu Tiefdruck: Kupferstiche, Radierungen usw. in gestochene Bücher (oder wenigstens in Bücher, deren Drucktype in Haltung, Schärfe und Feinheit der Linie an den gestochenen oder geätzten Strich erinnert), Flachdrucke: Lithographien zu Blättern (Noten z. B.), die auf lithographischem Wege hergestellt worden sind. In Wirklichkeit wird man aus praktischen Gründen (Teuerkeit des Verfahrens, zu geringe Auflageziffer, Umständlichkeit der Herstellung) von diesen strengsten Forderungen an die Einheit des graphisch geschmückten Buches absehen und Kompromisse schließen, die aber dennoch von der Absicht geleitet sein müssen, Begleitetes und Begleitendes nach Herkunft, Darstellungscharakter und Wirkung einander nach Möglichkeit anzupassen. Umfang und Art der Buchgraphik empfangen ihr Gesetz ebenso wie Technik und Darstellungscharakter von der sichtbaren Form des Satzbildes. Ob sie sich nach dem Prinzip des Gleichklanges oder nach dem des Gegensatzes zueinander verhalten, bestimmt der Einzelfall. Jedenfalls fordert z. B. Frakturdruck eine andere Linienführung in der Begleitung als Antiquadruck.

Zu den besonderen Fragen der typographischen Anordnung gehört das *Verhältnis* der beschriebenen oder bedruckten Fläche der Buchseite („Spiegel“) zum graphischen Schmuck, bestehe dieser aus eingesetzten darstellenden Schnitten und Stichen oder aus dekorativem Beiwerk:

Initialen, Vignetten u. dgl. Nicht nur jede Seite für sich will ein geschlossenes Flächenbild dem Auge des Betrachters geben, sondern zwei — beim aufgeschlagenen Buch nebeneinanderliegende — Seiten machen erst zusammen für das Auge das Ganze aus, mit dem der Buchkünstler rechnet. Im einzelnen lassen sich für die Komposition der Seiten keine Regeln aufstellen; der Graphiker wird dann sein Bestes geben, wenn er sich bewußt bleibt, daß seine Arbeit dem *Buche* dienen soll, diesem sich also nach Technik, Umfang, Inhalt und Stil taktvoll unterordnen muß. Aus der Geschichte der Illustration heben wir einige Beispiele hervor für das Verhältnis graphischer Buchkunst zur geschriebenen wie zur gedruckten Buchform, zunächst für die dekorative Einheit zwischen *Handschrift* und *Handzeichnung* bzw. *-malerei*.

Die frühmittelalterliche *Buchmalerei* in der Technik kolorierter Federzeichnungen ist beherrscht von der Absicht, aus der Illustration ein Flachornament zu machen. Im Anschluß an Motive der antiken, orientalischen und irischen Ornamentik werden die Gestalten schematisiert und dem Charakter der gemalten Buchstaben stilistisch angeähnel. (Beispiele in der karolingischen Buchillustration.) Dabei war das Gefühl für die dekorative Verpflichtung der Illustration so stark, daß es die teilweise bildhaften spätantiken Vorlagen der Tiefenwirkung entkleiden ließ. Auch die Wahl der Farben folgte vorwiegend dekorativen Rücksichten (z. B. grüne Pferde, blaue Haare). Wirklichkeitsentrücktheit und Flächigkeit dieser Buchkunst sind keine Zeichen bildnerischer Unfähigkeit, eine räumliche und körperliche Wirklichkeit darzustellen, sondern ganz im Gegenteil Ausdruck eines bewußten und strengen Stilgefühls. Als im 15. Jahrhundert die ornamentale Ausmalung der Texte einer realistisch gerichteten bildhaften Illustrierung weicht, bleibt nur noch die gemeinsame technische Herkunft der Handschrift bzw. Handmalerei als Einheitselement übrig. Die Miniaturen erscheinen wie verkleinerte Landschafts- und Figurenbilder, die den Flächencharakter des Papiere ebenso aufheben, wie die gleichzeitige Malerei die Zweidimensionalität der Bildtafel zu überwinden sucht. (Beispiele: Augsburger Chronik von 1457, Heures de Turin, Abb. 168.)

Die edelste Begleitung fand die Buchform in den Zeichnungen, die *Botticelli* zu einer Pergamenthandschrift der Divina commedia Dantes, *Dürer* zu Kaiser Maximilians Gebetbuch geschaffen haben. Auf die Kehrseiten der Textblätter zeichnete Botticelli mit dem Silberstift, dessen zarte Linien er teilweise mit der Feder nachzog, bildnerische Deutungen Dantischer Szenen. Die angefangene altertümliche Kolorierung der Blätter mit Deckfarben ist nicht durchgeführt worden, wahrscheinlich weil die farbige Erscheinung das Unkörperhafte, aller Wirklichkeit Entrückte der reinen Umrißzeichnung aufgehoben haben würde. So werden die Schriftzüge der Handschrift begleitet von einem überaus zarten, die Fläche ähnlich wie die Zise-

lierung das Metall belebenden Spiel leichtester Konturen. *Dürers* Federzeichnungen schmücken ein auf Pergament in prächtigen handschriftähnlichen Typen gedrucktes Gebetbuch, das bestimmt war, die Mitglieder des St.-Georgen-Ritterordens zum Kampfe gegen die Türken zu begeistern. Der zeichnerische Randschmuck ist als Vorlage für den Holzschnitt gedacht (Abb. 169). Dürer hat sich an den Charakter des handgeschriebenen Buches gehalten — seine begleitende Graphik ist aus dem Geiste der Feder geboren, die, wie zur Erholung von der Niederschrift des Textes, in Schnörkeln und Seitenspielen sich ergeht. Er läßt die Feder laufen aus der Figur ins Ornament, vom Arabeskenhaften zurück ins Figürliche, keinen Ansprüchen folgend als denen eines schmückenden, dem Textbilde durchaus untergeordneten Beiwerkes, eines zeichnerischen Augentrostes für den ermüdeten Leser. Der Bildcharakter ist bewußt und folgerichtig gemieden, und auch die Stärke des Striches, der Aufwand von Zeichnung im Verhältnis zum Spiegel, so bemessen, daß den Schriftzeichen die führende, dem graphischen Schmuck die begleitende Stimme zukommt. Ein besonderer Reiz liegt im Gegensatz der eckigen, steilen und engen gotischen Schrift und der weichen, geschwungenen, ungebundenen Federspiele.

Eine Einheit zwischen *Buchdruck* und *Bildruck*, gleich geschlossen wie die zwischen Handschrift und Handzeichnung, wird sich rein technisch da ergeben, wo die begleitende Graphik ebenso wie der Letternsatz durch die Buchdruckerpresse geht, beide also Hochdrucke sind. Vor der Erfindung des Buchdruckes mit beweglichen Lettern wurde diese Bedingung von selbst und zwangsweise erfüllt: die Blockbücher sind ja von Holzstöcken gedruckt, denen Figürliches und Textliches in gleicher Art eingeschnitten waren. Hier ist also die begleitende, noch sehr grobe Graphik an die Buchform schon in der Herstellung unmittelbar gebunden. (Beispiele: Kalender und Planetenbücher, die Armenbibel, der Heilsspiegel, die Apokalypse, Totentänze u. a. m.)

Der Druck mit beweglichen Lettern gab aus praktischen Gründen die Einheit der hochgedruckten Buchbestandteile nicht auf, nur wurden jetzt in den Satz die Holzschnittstöcke eingefügt. So entstanden illustrierte Bücher in Deutschland, vor allem aber in *Italien*, die nach ihrer dekorativen Schönheit den Wettstreit mit den Handschriften aufnehmen konnten. Die Buchkunst des 15. Jahrhunderts arbeitet in Text und Bild mit den gleichen Elementen: kräftigen Linien, schwarzen und weißen Flächen. Für die Umrahmungen der ersten Seiten, für Verlegersigna u. ä. verwandte man gern das Prinzip des sog. Weißschnittes, bei dem sich Linien und Flächen der Ornamente weiß vom schwarzen Grunde abheben. In den Hauptzentren der Herstellung illustrierter Bücher, in Venedig und Florenz, beschränkt sich der begleitende Holzschnittschmuck zunächst auf die reine Umrißzeichnung. Schraffierungen der Innenteile treten nur sparsam und durchsichtig auf.

Die Schönheit liegt in der Anordnung von Bilddruck und Letterndruck auf der Fläche der Buchseite, wobei innerhalb strenger tektonischer Grenzen sich eine große rhythmische Lebendigkeit zu entfalten weiß, und auf dem ornamentalen Sicheinschmiegen der figürlichen Darstellungen in das Satzbild. (Beispiele: *Malermis* Bibelübersetzung, die Fioretti des heiligen Franziskus und vor allem die *Hypnerotomachia Poliphili* des *Francesco Colonna*, die 1499 in Venedig gedruckt wurde, siehe Abb. 157.) Mit dem 16. Jahrhundert verschwindet allmählich der Holzschnitt aus den Büchern und weicht dem Kupferstich, dessen komplizierte Technik eines Systems vielfach gekreuzter und paralleler Strichlagen schon vorher zersetzend und stilzerstörend auf ihn gewirkt hatte.

Eine der italienischen Buchillustration der Renaissance ebenbürtige harmonische Verbindung von Textdruck und Bilddruck fand erst wieder das 18. Jahrhundert in *Frankreich*. Während der Holzblock sich ohne weiteres dem Satz einfügen und mit diesem abdrucken läßt, ist das Einreihen gestochener oder radierter Blätter in den Druck technisch und stilistisch schwierig. Wenn also eine Einheit zustande kommen soll, muß sich die Buchform nach dem Bilddruck richten, d. h. in Wahl des Papiertes, der Typen, in Satzbild und Seitenformat den herrschenden graphischen Techniken sich anpassen. Man wählte z. B. eine liegende, an die Feinheit und Schärfe gestochener Schrift erinnernde Kursivschrift, deren Linien mit den an- und abschwellenden und leicht geschwungenen der Stiche so zusammengehen, wie die steilen Striche der Antiqua- oder Frakturschrift mit den harten, gleichmäßig starken des Holzschnittes. Die Titelblätter wurden in Kupfer gestochen, gleich den Bildern, die sie schmückten, ja in folgerichtiger Entwicklung kam man zu ganz gestochenen Büchern, in denen also jede Seite eine besondere Metallplatte erfordert. Hier ist die technische und dekorative Einheit der alten italienischen Buchkunstwerke wiedergewonnen. (Beispiel: die von *Moreau*, *Le Bouteux*, *Lebarbier* und *St. Quentin* besorgte Ausgabe von *Delaborde*: „*Choix de Chanson*“. Paris 1773.) Auch wo sich der Kostbarkeit wegen ein solches Zusammenstimmen von Buchform und Graphik verbot, verhalfen die offenen und graziösen Typen, der breite Papierrand, der lockere Satz, die zierlichen Formate: Oktav — Duodez, im Verein mit den elegant und leicht gestochenen Vollbildern und Vignetten, dieser Buchkunst zu meisterlichen Schöpfungen (z. B. *Lafontaines* „*Contes et Nouvelles*“, von *Charles Eisen* illustriert, oder die *Boccaccio*-Ausgaben von *Herbert François Gravelot*). Das Ende dieser Stilbewegung ähnelt ihren Anfängen. Man hatte damit begonnen, gemäldeartig durchgeführte Illustrationstafeln ohne Rücksicht auf den formalen Zusammenhang mit dem Textbilde zwischen die Buchseiten einzuheften, und war dann zu einer strengeren wechselseitigen Abhängigkeit zwischen Buch und Graphik

vorgeschritten. Der Verfall der französischen Buchkunst ist gekennzeichnet durch den Verkauf von Serien loser gestochener Illustrationen, die man ohne jede Rücksicht auf dekorative Einheit in die Ausgaben der betreffenden Dichter einklebte.

Mit dem Eindringen des Faksimile-Holzstiches und der photomechanischen Nachbildungen in das gedruckte Buch ging im 19. Jahrhundert jeder dekorative Zusammenhang zwischen Buchform und begleitender Graphik verloren. Erst der durch *Ruskin* vorbereiteten, von *William Morris* geleiteten Reformbewegung auf dem Gebiete des Buchgewerbes ist das Wiedererwachen des Gefühls zu danken für die organischen Beziehungen zwischen Papier, Schrift und Bild. *Morris, Aubrey, Beardsley, Walter Crane*, in Deutschland *Joseph Sattler, Melchior Lechter* u. a., greifen zurück auf die alten italienischen und deutschen Bücher, deren Schönheit in der einheitlichen Wirkung von hochgedrucktem Text und hochgedrucktem Bild, von Linienerscheinung der Typen und Linienerscheinung der Umrißschnitte beruht. (Beispiel: *Beardsley*, Abb. 173.)

b) **Begleitung des Buchinhaltes.** Jeder Zug ihres Darstellungscharakters macht die graphischen Künste geeignet, als Buchbegleitung aufzutreten. Die Flächigkeit schafft von vornherein eine Einheit zwischen Buchform und Illustration; und die Aufgabe, sich mit dem Buchinhalte zu verbinden, wird der Graphik erleichtert durch ihre Wirklichkeitsferne. Was wir unter diesem Begriff zusammenfaßten: die Ungebundenheit an die Einheit des Raumes und der Zeit der Malerei gegenüber, der Ersatz veranschaulichender Wirkungen durch solche rein suggestiver Art, die Verwendung so abstrakter Mittel, wie es Linien, Schwarz und Weiß sind, alle diese Merkmale gehen unschwerer eine Verbindung mit den außersinnlichen Elementen der Poesie ein als etwa die wirklichkeitsnäheren der Malerei: Farbe, Räumlichkeit, Einheit des Ortes usw. Erklärt sich so die Möglichkeit eines Neben- und Ineinander von Dichtung und Graphik, so kann doch das tatsächliche Verhältnis der graphischen Begleitung zum Texte inhaltlich sehr verschieden sein. Nicht jede Stellungnahme der beiden Künste zueinander wird der Forderung genügen, zwischen Buchinhalt und Buchillustration eine Einheit geistiger Natur herzustellen, die ebenso eng ist wie die dekorative Einheit zwischen Buchform und Buchillustration.

Man kann zweifeln, ob graphische Blätter, denen ein Text nicht in sichtbarer Verbindung mit dem Bilde oder nur in der Form von Schlagworten, Versen oder Unterschriften zugeteilt ist, als Illustrationen anzusprechen sind. Die inhaltliche Beziehung zwischen Wort und Bild ist in diesen Fällen zwar nur eine lose, aber sie ist doch vorhanden. *Dürers* Holzschnittfolge: die Apokalypse, und *Holbeins d. J.* Totentanzbilder sind in Buchform erschienene graphische Ausdeutungen von Texten, die bei Dürer den

Rückseiten der Schnitte aufgedruckt sind, bei *Holbein* in Versform jedes Blatt begleiten. Auch in der Beigabe kurzer Begleitverse von holzschnittähnlicher derber Formulierung folgt *Rethels* Totentanz dem Holbeinschen Vorbilde. Das Verhältnis zwischen dem dichterischen und dem bildnerischen Element des illustrierten Buches hat sich hier umgekehrt: der bildende Künstler führt, der Dichter sekundiert ihm.

Offener zutage tritt die Beziehung der Graphik zum Text des Buches, den sie begleiten soll, in den Randzeichnungen, Vignetten, Initialen und ähnlichen Formen der Illustration. *Dürers* Federzeichnungen zu Kaiser Maximilians Gebetbuch, der Holzschnittschmuck venezianischer Drucke, *Salomon Geßners* Stiche zu seinen eigenen Werken, *Menzels* in Holz gestochene Zeichnungen zu Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen und *Max Klingers* Randzeichnungen zu Amor und Psyche lassen sich als Beispiele nennen. Diese Buchgraphik fließt dahin, wie die Einfälle des Dichters, sie kann vom Texte abschweifen und zu ihm zurückkehren, gleich den Gedanken des Lesers. In der Konzentration des Schmuckes auf Kapitelanfänge und -schlüsse spiegelt sich der Rhythmus der Lektüre wider, das frische Einsetzen der Aufmerksamkeit zu Beginn, das Auslaufen des Interesses am Schlusse, die Unterbrechung durch Nachsinnen über das Gelesene, kurz all das Auf und Ab geistiger Vorgänge. In der Macht des Zeichners liegt es auch, das Wort des Schriftstellers zu umschreiben, einen Gedanken zu variieren, Anspielungen aufzugreifen und durch Auffassungsgegensätze zwischen Text und Illustration das Kontrastbedürfnis des Lesers zu befriedigen. Er kann, wie es z. B. *Dürer* getan, den Lesenden von der Würde und Feierlichkeit des religiösen Textes befreien und in dem leichten Scherzen der graphischen Begleitung aufatmen lassen.

Wir nähern uns jener engen Fühlung zwischen den beiden Künsten Poesie und Graphik, die das Wesen der eigentlichen Buchillustration ausmacht. *Holbeins* Federzeichnungen zu einem Exemplar der „Moria“ des Erasmus von Rotterdam und *Burghmairs* Zeichnungen zum „Weißkunig“ versuchen in lebendiger Erzählerlust einen genauen Anschluß an den Text. Das lehrreichste Beispiel aber für die Grenzen einer Veranschaulichung dichterischer Vorstellungen bilden *Botticellis* Zeichnungen zu Dantes göttlicher Komödie. Zugleich zeigen sie, wie sich während der Arbeit die Stellung des Künstlers zum Dichter gewandelt hat. Botticelli bemüht sich zunächst, mit peinlicher Treue das Wort zu kommentieren. Er folgt nicht den Hausgesetzen der Zeichnung, sondern denen der Poesie. So zeichnet er z. B. den Kopf Dantes zweimal, einmal nach vorwärts und einmal nach rückwärts gerichtet auf demselben Körper, weil es im Texte heißt:

So wandt' ich

die Augen um, zu sehen, von wann sie kämen,  
da sah ich nichts, und wandte vorwärts sie.

(Einen der Absicht nach ähnlichen Versuch machte *Schwind* in einer seiner Zeichnungen zu Mörikes Märchen von der schönen Lau. Er übersetzt die Wiederkehr desselben Tones im Echo, das der Dichter schildert, in eine Wiederkehr derselben Figurengruppe an mehreren Stellen des Blattes.)

Solch hoffnungsloses Bemühen, die Welt der Vorstellung und des Nacheinander restlos in die der Anschauung und des Nebeneinander zu übertragen, gibt *Botticelli* bei der Illustration des „Paradiso“ auf, um sich auf die eigene Wirkungssphäre zu beschränken. Er bringt, was der Poet *nicht* kann: die Widerspiegelung der Seelenhaftigkeit Dantes und Beatrices in Haltung und Mienenspiel und die stimmungsvolle Begleitung poetischer Schönheiten durch solche, die einzig der Graphik eignen. (Z. B. die Zeichnung Dantes und Beatrices, die den Sternen entgegenschweben, durch dünnen Baumbestand, der sich unter dem Sturme biegt, der die Gestalten hinaufführt.) In diesem Blatte oder in dem andern, wo Dante in der Sphäre des Merkur sich befindet, greift *Botticelli* über Schilderung und Begleitung des Textes hinaus zu seiner Deutung und Ergänzung.

Damit ist die Lösung des Illustrationsproblems bezeichnet, soweit es sich auf den Kontakt zwischen Bild und Wort bezieht. Die Kraft des Graphikers liegt nicht in der wortgetreuen Verbildlichung, sondern im Eintreten für den Poeten an den Stellen, wo seine Mittel versagen oder eine natürliche Unterbrechung im Fluß der Erzählung sich ergibt. So nützt z. B. *Ludwig Richter* in seinen zahlreichen Illustrationen die Freiheiten des Graphikers aus: er dichtet mit dem Stifte weiter, im Geiste des Textes, aber in der Form der bildenden Kunst. Der Gegensatz der beiden Illustrationsweisen wird klar an der verschiedenen Art, wie z. B. *Chodowiecki* und *Menzel* die Dramen deutscher Klassiker illustriert haben. *Chodowiecki* schließt sich schwunglos, aber getreu an den dichterischen Text an. Er stellt die Personen dar in der bestimmten Situation einer Szene, ja zu einer genau zu bezeichnenden Dialogstelle (z. B. Radierungen zu Lessings *Minna von Barnhelm*, Abb. 171). *Menzel* dagegen veranschaulicht nicht die Vorgänge auf der Bühne; er führt über die Aktschlüsse hinaus, er schildert, was zwischen den Szenen vorgeht; ergänzt also selbständig und nur dem Gesetze seiner eigenen Kunst folgend die Arbeit des Dramatikers (Holzschnitt zu Kleists *Zerbrochenem Krug*, Abb. 170). Damit hilft er der Phantasie des Lesers an den Stellen weiter, wo sie, vom Dichter auf den rechten Weg gebracht, sich selbst überlassen wurde. Dieser Stil der Illustration nimmt also eine Arbeitsteilung zwischen Poesie und bildender Kunst vor, die jeder Partei erlaubt, selbständig ihr Bestes zu geben, und die zugleich die getrennten Leistungen durch die gemeinsame Beziehung auf den Buchinhalt zu einer künstlerischen Einheit zusammenschließt.

3. **Nachbildende Graphik.** Ein zweifaches praktisches Bedürfnis hat die nachbildende Graphik ins Leben gerufen: einerseits der Wunsch der Maler, ihre Werke durch Vervielfältigung zu verbreiten, Käufer und Auftraggeber zu gewinnen und den Ruhm des eigenen Könnens weit ins Land und über dessen Grenzen hinauszutragen, andererseits das Verlangen des kunstbegierigen Publikums nach Reproduktionen der Meisterwerke, die im Original zu sehen oder zu besitzen nur wenigen vergönnt, im Nachbilde aber zu genießen von vielen erstrebt ist. Diese Forderung konnte vor Erfindung der Photographie, auf der die mechanischen Vervielfältigungsverfahren der Gegenwart beruhen, nur befriedigt werden von den graphischen Künsten. Unter deren Techniken eignet sich der Kupferstich am ehesten für diese Aufgabe wegen der Feinheit und Schärfe seiner Linienführung und wegen der verhältnismäßig großen Anzahl guter Abzüge, die Kupfer- oder gar Stahlplatten hergeben. Nachbildungen von besonderem malerischen Reiz sind die kostbaren, zum Teil farbigen Schabkunstblätter nach englischen Gemälden des 18. Jahrhunderts, nach *Reynolds*, *Gainsborough*, *Romney* (von *Mac Ardell* und *Valentin Green*). Um *Watteaus* silbernen Gesamtton, die lichte Farbgebung und die Leichtigkeit der Pinselührung wiederzugeben, verwendete *Henri Tardieu* für seine Blätter nach *Watteaus*chen Bildern die nur wenig mit dem Stichel überarbeitete Radierung.

Das eigentümliche künstlerische *Problem*, das für den Graphiker in der Nachbildung eines Gemäldes — darum handelt es sich vorwiegend — liegt, ist folgendes: Er stellt sich die Aufgabe, ein farbiges Kunstwerk in die Schwarz-Weiß-Skala, die Raumdarstellung des Malers in die ganz andere des Graphikers zu übertragen und alle Flächen in Linien und Striche aufzulösen; er muß das Format bedeutend verkleinern, auf den Rahmen verzichten und das feste für *eine* Lage und womöglich für einen bestimmten Raum gedachte Bild in ein leicht bewegliches „Kunstblatt“ verwandeln. Es ist klar, daß alle diese sachlichen Umwandlungen den Formcharakter des Vorbildes wesentlich verändern, daß es daher sich eigentlich weniger um eine *Nachbildung* des Originals als um eine *Neubildung* auf gleichem compositionellen Grundriß, aber in anderem Material, mit anderen Werkzeugen und in anderer Arbeitsweise handeln kann. Bei dieser Übersetzungsarbeit aus der Sprache der Malerei in die der graphischen Künste spielt aber noch ein weiterer Faktor eine Rolle: zwischen Vorbild und Nachbild schiebt sich die Persönlichkeit des Reproduzierenden. Bei seiner Umwandlung in ein graphisches Gebilde muß das Gemälde den Weg durch ein Temperament nehmen. Und dieser eingeschobene Widerstand modelt und färbt die Darstellung. Die Individualität des Kupferstechers bedeutet für die Nachbildung sicher einen Verlust an mathematischer Genauigkeit, aber dieser Nachteil wird aufgewogen durch die Vorzüge des geistigen vor dem mechanischen Wege der Herstellung.



Der Graphiker vermag mit Hilfe angeborener Feinfühligkeit des Auges für künstlerische Werte, durch erworbene Übung im Sehen und Wiedergeben der Formen, durch Schmiegsamkeit seiner Technik und Schulung in der Behandlung der Kupferplatte den Absichten des Malers selbständig nachzugehen. Er wird lernen, seine Mittel in den Dienst eines koloristischen Stiles zu stellen. Zu graphischen Interpreten malerischer Kunstwerke zog *Rubens* seine Stecher heran; er zwang sie — wie *Menzel* die Holzschnneider —, die Linien- und Helldunkelsprache seinem Temperamente, seiner Pinselführung, Formen- und Farbgebung anzugleichen. *Lucas Vorstermann*, *Paulus Pontius*, die Brüder *Bolswerth* brauchten in ihren Stichen keineswegs die stilistische Eigenart der Graphik aufzugeben, sondern sie suchten aus dem Verständnis des malerischen Wollens verwandte Wirkungen innerhalb ihrer Mittel zu erreichen, z. B. den Glanz des Rubensschen Kolorits in das schimmernde Licht und die samtartige Schwärze der Schwarz-Weiß-Kunst zu übersetzen. Wie verstand ferner *Giovanni Domenico Tiepolo* durch flotten Strich, durch scharfe Schwarz-Weiß-Kontraste, sorgfältige Abwägung der Helligkeiten in seinen Radierungen die Technik und die malerischen Absichten seines Vaters *Giovanni Battista Tiepolo* nachzubilden!

Bei graphischen Reproduktionen handelt es sich aber nicht nur, wie bei der Übersetzung eines Gedichtes aus einer Sprache in eine andere, um das Finden analoger Ausdrucksmittel, sondern um tiefer greifende Umwandlungen des Vorbildes, um notwendige *Formveränderungen*. Der starken stilistischen Verzerrung und Verschiebung, die ein Gemälde bei der Verkleinerung auf das Format der Kupferplatte erfährt, kann entgegen gearbeitet werden durch eine dem graphischen Maßstab angemessene Vereinfachung aller Formen. Dann haben wir nicht mehr ein verkleinertes Gemälde, sondern einen kleinen Stich oder Holzschnitt vor uns, also wiederum ein in sich einheitliches Gebilde. Auch der Reichtum der Farben läßt sich nicht schlechthin in eine gleich umfangreiche Schwarz-Weiß-Skala übersetzen, er muß vielmehr dem Umfang des Bilddruckes zuliebe eingeschränkt werden. Wieder zeigt sich die qualitative Bedeutung quantitativer Verhältnisse. Die großen Maler erleichterten den Stechern gewöhnlich die Arbeit, indem sie ihnen nicht die Originalgemälde zur Nachbildung überließen, sondern Schwarz-Weiß-Entwürfe oder Grisailen in die Hand gaben. *Marcantonio Raimondi* stach seine berühmten Blätter nach Werken *Raffaels*, *Baldassare Peruzzis* u. a. auf Grund flüchtiger Handzeichnungen; den *Rubens*-stechern lagen Grisailen vor. In beiden Fällen haben wir also keine sklavische Reproduktion fertiger Gemälde, sondern in den Einzelheiten der Formen selbständig durchgeführte graphische Arbeiten auf Grund einfarbiger Skizzen. Anders liegt aber der Fall, wenn der Stecher nicht nach vorbereitenden Zeichnungen arbeitet, sondern nach solchen, die selbst schon Nach-

bildungen sind, wenn das malerische Original also auf dem Wege zur Vielfältigung durch mehrere fremde Temperamente und Hände hindurchgeht. Die Stecher des 18. Jahrhunderts, z. B. *Giovanni Volpato*, *Raphael Morghen* (Abb. 103), benutzten als Vorlagen die Zeichnungen, die für sie nach den Originalgemälden *Raffaels*, *Guido Renis*, *Leonardos* usw. angefertigt wurden. Die Folge war eine zweifache Schematisierung des malerischen Vorbildes. Auch scheiterte ihr ausschließlich auf Wiedergabe der Helligkeitsabstufungen und der plastischen Modellierung geschultes Verfahren an den Werken der großen Koloristen wie *Tizian*, *van Dyck* und *Murillo*.

Die graphische Gemäldewiedergabe wurde im 19. Jahrhundert verdrängt durch die *photographischen* Verfahren. Deren Vorzug besteht — abgesehen von der Billigkeit und hohen Auflageziffer der auf diesem Wege hergestellten Bilddrucke — in der Genauigkeit der Wiedergabe. Ein Hauptnachteil liegt aber darin, daß ebendiese Genauigkeit nur eine einseitige ist. Lineare Treue geht zusammen mit Verfälschung der Licht- und Schattenwerte, und daher mit teilweiser Zerstörung oder wenigstens Verletzung des originalen Raum- und Formeneindrucks. Da die vom Maler genau aufeinander abgestimmten bildnerischen Ausdrucksmittel im photographischen Verfahren verschieden stark sich geltend machen, und außerdem auf die Folgen der Verkleinerung und auf die Rahmenlosigkeit der Nachbildungen in keiner Weise durch stilistische Gegenmaßregeln Rücksicht genommen werden kann, so stellen die photographischen Reproduktionen — unter künstlerischen Gesichtspunkten betrachtet — stillose Gebilde dar. Ihren Wert als Hilfsmittel und Gedächtnisstützen behalten sie trotzdem.

Nur wenige Künstler der Gegenwart hat das Problem gelockt, die graphische Nachbildung neu zu beleben. *Peter Halm*, *Karl Koepping*, *Albert Krüger*, *Fritz Wolff* und *Emil Orlik* z. B. halten sich bewußt in den Grenzen des graphischen Sonderstils. Sie erstreben nicht die einseitige Genauigkeit der Photographie, sondern sie bauen eine neue Bildeinheit auf mittels einer allseitigen Umdeutung und Umwertung der formalen und koloristischen Verhältnisse ihrer malerischen Originale. Der Unterschied zwischen mechanischer und künstlerischer Nachbildung läßt sich so formulieren: die Photographie arbeitet *nach* dem Gemälde, der Graphiker arbeitet *wie* der Maler: er schafft mit seinen Mitteln ein in sich lebensfähiges und daher dem Gemälde innerlich ebenbürtiges Kunstwerk. —

Wir erwähnten schon wiederholt die irrtümliche Ansicht: die Graphik begnüge sich mit einem Auszug aus der Wirklichkeit, weil sie sich an unsere selbsttätig das Angedeutete ergänzende Phantasie wende und mit der Abrundung ihrer fragmentarischen Darstellung zum gewohnten Weltbilde in der Einbildungskraft des Betrachters rechne. Wollte sich der Künstler wirklich auf die Ergänzungsfähigkeit des Genießenden verlassen, so hieße das,

sein in sich geschlossenes und bewußt gerade so und nicht anders geschaffenes Werk einer Vollendung durch die Willkür jedes Laien ausliefern. Aber auch psychologisch ist die angeführte Meinung nicht stichhaltig; denn in der unvoreingenommenen Selbstbeobachtung ist nichts von einem Auftauchen bestimmter anschaulicher Vorstellungen zu spüren, die die Schärfe, Kraft und Dauer besäßen, die „unfertige“ graphische Darstellung fertigzumachen.

Das Absehen des Graphikers von Farbe, Raumwirkung, Lokalisation, geschlossener Linienführung, technischer Ausführlichkeit usw. will nicht zur Ergänzung anregen, sondern gerade dazu, daß der Betrachter ebenfalls von diesen Merkmalen der Wirklichkeit *absieht*. Das kann der Künstler wagen, weil die suggestive Kraft optischer Eindrücke nicht gebunden ist an die anschauliche Bestimmtheit des Dargestellten. Die graphischen Künste wenden sich mit ihrer Darstellungsweise an andere seelische Erlebnisse als die Malerei. Sie rechnen — wie die Dichtkunst — mit der Lebendigkeit des *außersinnlichen* Eindruckes. Unsere Phantasie setzt nicht die Andeutungen der graphischen Darstellung fort, sondern auf Grund unseres gesamten Erfahrungsbesitzes *verstehen* und erleben wir sie.

Das Recht, von einer graphischen, der Malerei nebengeordneten Kunst zu sprechen, sahen wir in der Eigenart des graphischen Schaffensprozesses. Die Tätigkeit des Graphikers strebt einem besonderen Darstellungscharakter seiner Schöpfungen zu, dessen Merkmale in der Flächigkeit und in der Wirklichkeitsferne gefunden wurden. Dieser Charakter kommt Handzeichnungen und Bildrucken gleichmäßig zu; in seinen Merkmalen erkennen selbständige wie unselbständige graphische Arbeiten Stilforderungen, die mit der Natur ihrer Darstellungsmittel, ihrer technischen Verfahren und praktischen Zwecke aufs engste zusammenhängen.

---

## Literatur.

---

- Bie, Oscar, Handzeichnungen alter Meister. Sammlung „Die Kunst“ Nr. XXXIV.  
— Moderne Zeichenkunst. Sammlung „Die Kunst“ Nr. XXXVI.  
Daniel Chodowieckis Handzeichnungen. Hrsg. von Wolfgang v. Oettingen.  
Berlin o. J.  
Christiansen, Broder, Philosophie der Kunst. Hanau 1909.  
Crane, Walter, Linie und Form. Leipzig 1901.  
— Grundlagen der Zeichnung. Leipzig o. J.  
— Dekorative Illustration des Buches in alter und neuer Zeit. Leipzig o. J.  
Zeichnungen von Albrecht Dürer. Hrsg. von F. Lippmann. Berlin 1883—96.  
Kaiser Maximilians I. Gebetbuch mit Zeichnungen von Albrecht Dürer und  
anderen Künstlern. Hrsg. von Karl Giehlow. Wien 1907.  
Ephrussi, Charles, Albrecht Dürer et ses Dessins. Paris 1882.  
The Drawings of the Florentine Painters. Hrsg. by Bernhard Berenson.  
London 1903.  
Zwanzig Federzeichnungen altdeutscher Meister aus dem Besitz des Kgl.  
Kupferstichkabinetts zu Berlin. Ausgewählt und eingeleitet von Jaro Springer.  
Berlin o. J.  
Fischel, Oscar, Raffael als Zeichner. „Museum“ VII.  
Friedländer, Max J., Der deutsche Holzschnitt und der deutsche Kupferstich.  
„Museum“ VI.  
Goethe, Über den Holzschnitt. Hempelsche Ausgabe Bd. 28.  
Goncourt, Jules und Edmond, Stecher und Maler des XVIII. Jahrhunderts.  
Leipzig 1910.  
Meder, Joseph, Das Büchlein vom Silberstift. o. O. 1909.  
Meister der Graphik. Hrsg. von Hermann Voß. Leipzig.  
Hamann, R., Rembrandts Radierungen. Berlin 1906.  
Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen.  
Hrsg. von J. Schönbrunner und J. Meder. Wien 1896 ff.  
Handzeichnungen alter Meister der holländischen und flämischen Schule im  
Kgl. Kupferstichkabinett zu Amsterdam. Hrsg. von F. W. Woes. Amsterdam  
u. Leipzig 1904—07.  
Handzeichnungen altholländischer Genremaler. Hrsg. von W. Bode u. W. R. Valen-  
tiner. Berlin 1907.  
Handzeichnungen Hans Holbeins d. J. Ausgewählt und mit einer Studie  
eingeleitet von Paul Ganz. Berlin o. J.  
Haseloff, A., Die Vorläufer der van Eyck in der Buchmalerei. Sitzungsberichte  
der Kunsthistorischen Gesellschaft. Berlin 1903.  
Meister-Holzschnitte aus vier Jahrhunderten. Hrsg. von G. Hirth und R. Muther.  
München 1889—93.  
Justi, Ludwig, Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken Albrecht  
Dürers. Leipzig 1902.  
Kaemmerer, Ludwig, Zeichnungen alter Meister. „Museum“ I.  
Kampmann, C., Die graphischen Künste, in Sammlung Göschen. Leipzig 1898.

- Kautzsch, Rudolf, Die deutsche Illustration. Sammlung aus „Natur und Geisteswelt“. Leipzig 1904.
- Klinger, Max, Malerei und Zeichnung. 3. Aufl. Leipzig 1899.
- Kristeller, Paul, Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. Berlin 1905.
- Die italienische Bücherillustration der Renaissance. „Museum“ VII.
- Marcantons Beziehungen zu Raffael. Jahrbuch d. Kgl. Preuß. Kunstsamml. 1907.
- Lichtwark, Alfred, Hans Holbeins Bilder des Todes. Hamburg 1897.
- Lippmann, Friedrich, Der Kupferstich. Handbücher der Kgl. Museen zu Berlin. 2. Aufl. Berlin 1896.
- Die Zeichnungen des Sandro Botticelli zur Göttlichen Komödie. Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen 1883.
- Loga, Valerian von, Francisco de Goya. Berlin 1909.
- Ordnung und Katalogisierung eines Kupferstichkabinetts. Erfahrungen und Vorschläge. Berlin 1910.
- Aus der Werkstatt eines Künstlers. Erinnerungen an den Maler Hans von Marées. Hrsg. von Karl v. Pidoll. Luxemburg 1908.
- Osborn, Max, Der Holzschnitt. Sammlung illustrierter Monographien. Leipzig 1905.
- Poppelreuter, Josef, Der anonyme Meister des Poliphilo. Straßburg 1904.
- Fünfzig Zeichnungen von Rembrandt. Ausgewählt und eingeleitet von Richard Graul. Leipzig 1906.
- Zeichnungen von Rembrandt, Harmensz von Rijn. Hrsg. von F. Lippmann und Hofstede de Groot. London, Berlin 1888—92. Haag 1900—1901. Leipzig 1903.
- Schmarsow, August, Zur Frage nach dem Malerischen. Leipzig 1896.
- Singer, Hans W., Plakatkunst. „Pan“ 1895.
- Die französischen Buchkünstler des 18. Jahrhunderts. „Museum“ X.
- Vischer, Robert, Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Stuttgart 1886.
- Waser, Maria, Künstlerische Handschrift. Roschers Jahrbuch I. 1910.
- Westheim, Paul, Plakatkunst. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Wissenschaft. 1908.
- Wölfflin, Heinrich, Die Kunst Albrecht Dürers. München 1905.
- Zeichnungen alter Meister im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin. Hrsg. von F. Lippmann. Berlin 1882.
- Ziegler, Leopold, Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur. Zeitschrift „Logos“ 1910, Heft 1.
-

# Angewandte Kunst.

---

## A. Wesen der angewandten Kunst.

Das Kunstgewerbe oder die *Angewandte Kunst* nimmt, wie schon die Namen sagen, eine Mittelstellung zwischen Kunst und Handwerk ein. Wie die handwerklich hergestellten Gegenstände dienen kunstgewerbliche Erzeugnisse bestimmten praktischen Zwecken, und man erwartet daher mit Recht von beiden, daß ihre Formen sich den Bedürfnissen des Lebens anpassen, daß ihnen *Zweckgemäßheit* eignet. Andererseits hat die angewandte Kunst mit der freien Kunst gemeinsam: ihre Werke können auch über den unmittelbaren Gebrauchszweck hinaus und ganz abgesehen von ihm, an sich uns etwas sagen, sie können gewisse ästhetische Wirkungen ausüben, soweit ihre Formen den Bedürfnissen des rein betrachtenden Menschen entsprechen, d. h. *Anschaulichkeit* besitzen. Das Problem der angewandten Kunst liegt also darin, *daß* und *wie* sich in jedem Falle zweckgemäße und anschauliche, praktische und künstlerische Elemente zu einer Einheit verbinden.

I. **Zweck- und Materialtheorie.** Man hat die Lösung des Problems darin zu finden geglaubt, daß man sagte: bei einem kunstgewerblichen Gegenstand, einem Möbel z. B., handelt es sich gar nicht um eine Verschmelzung von Elementen ganz verschiedener Herkunft und Bestimmung; wir dürfen nicht unterscheiden zwischen Formen, die sich ausschließlich aus der praktischen Funktion des Möbels herleiten lassen (*Nutzformen*) und Formen, die ausschließlich der freien schöpferischen Phantasie ihr Dasein verdanken (*Kunstformen*), sondern: anschauliche und zweckgemäße Formen sind identisch, eine sachlich einwandfreie Gestaltung ist zugleich eine künstlerisch wirkungsvolle und umgekehrt. *Gottfried Semper* sah in den Formen jedes kunstgewerblichen Objektes ein Ergebnis des praktischen Dienstes oder Gebrauches und zugleich ein Ergebnis des Herstellungstoffes sowie der Werkzeuge und technischen Verfahren, die bei der Anfertigung des Gegenstandes erforderlich waren. Zweck, Material und Technik sind nach dieser Theorie die Kräfte, welche die Entstehung und das verschiedene Aussehen kunstgewerblicher Erzeugnisse bedingen, und deren künstlerischer Wert ist um so höher, je reiner und deutlicher sie die Beziehung zu diesen formgebenden Mächten erkennen lassen.

Gegen die Zweck- und Materialtheorie läßt sich nun aber folgendes einwenden: Ob irgendein Gerät, z. B. ein Stuhl, zweckgemäß gebaut ist, kann man ihm keineswegs immer ansehen, man muß es ausprobieren. Man sollte also vor allen Dingen sich erst einmal darüber einigen, ob unter dem Begriff der Zweckgemäßheit gemeint ist: die *scheinbare* Zweckgemäßheit für das Auge, ob es also genügt, daß ein Ding so aussieht, als wäre es zweckgemäß hergestellt, oder ob nur die *tatsächliche*, in der Praxis des Lebens sich bewährende Zweckgemäßheit verstanden ist? Nun deckt sich aber Anschaulichkeit weder mit dem einen noch mit dem anderen, sie ist vielmehr verhältnismäßig unabhängig von beiden. Einem venezianischen Glase sieht man nicht an, daß es zweckgemäß ist, es mag sich auch im Gebrauch als wenig zweckgemäß erweisen, und doch kann es den Forderungen des Auges genügen. Umgekehrt: dadurch, daß amerikanische Kontormöbel eine raffinierte Zweckgemäßheit besitzen, die man auch auf den ersten Blick erkennt, haben sie noch keine künstlerischen Formen, noch keine befriedigende Anschaulichkeit gewonnen. Die Form kunstgewerblicher Dinge läßt sich jedenfalls nicht restlos aus ihrer scheinbaren oder tatsächlichen Geeignetheit für die Dienste, die sie im Leben erfüllen sollen, herleiten.

Aber auch in der Anpassung an die Eigenschaften des verwendeten Materiales und die technischen Herstellungsprozesse liegt noch nicht etwas Künstlerisches. Sicherlich spielen Material und Technik, wie auf jedem Felde künstlerischer Arbeit, auch bei der kunstgewerblichen Gestaltung eine wichtige Rolle. Das eine Material setzt einer zweckgemäßen Verwendung weniger Widerstand entgegen als das andere (aus Ton läßt sich leichter ein Trinkgefäß herstellen als aus Silber), auch kann die Anwendung eines bestimmten Materiales oder einer bestimmten Technik die Haltbarkeit eines Gegenstandes bedingen (Leder statt Pappe, Nageln statt Leimen). Der *praktische Wert* eines Möbels mag davon abhängen, ob es materialgerecht konstruiert ist oder nicht, sein *Kunstwert* wird dadurch nicht berührt. Man kann ferner in den meisten Fällen die Materialgemäßheit ebensowenig wie die Zweckgemäßheit einem Dinge ansehen. Geschwungene hölzerne Tischbeine beispielsweise entsprechen in ihrer Form entschieden dem Wesen des verwendeten Materiales *nicht*, hat doch das Holz eine geradlinige Struktur, und führen doch die Werkzeuge zur Holzbearbeitung eher zum Innehalten gerader Linien und zu ebenen Flächen als zu Kurven und Wölbungen. Das gebogene Tischbein deutet aber für das Auge die Funktion des Stützens und Tragens einer Last viel sinnenfälliger an als das gerade, es scheint zweckgemäß gestaltet zu sein. Bücherschränke aus dünnen, stabartigen Eisenstellen machen dagegen auf uns einen peinlichen und fragwürdigen Eindruck, weil sie nicht so aussehen, als könnten sie schwere Lasten aushalten, obwohl sie durchaus material- und gebrauchsgerecht gebaut sind.

Auch die Forderung der *Materialechtheit*, die häufig zusammen mit derjenigen der Materialgemäßheit erhoben wird, ist kein künstlerisches Postulat. Die Verwendung echter Herstellungsstoffe ist entweder eine praktisch-technische Frage, wenn die Haltbarkeit eines Dinges von der Echtheit des Materiales abhängt, oder sie ist eine ethische Frage, wenn Wahrhaftigkeit des Materiales verlangt wird, um den Käufer vor Täuschung und das tägliche Leben vor Verlogenheiten zu bewahren. Man kann in echten wie in unechten Materialien künstlerisch gestalten, und ein Ornament büßt von seiner Schönheit nichts dadurch ein, daß es in vergoldetem Gips statt in vergoldetem Holz ausgeführt ist. Das Material des kunstgewerblichen Gegenstandes kommt für dessen Anschaulichkeit nur so weit in Betracht, als es erstens von sich aus anschauliche und in andern Stoffen nicht nachahmbare Werte mitbringt: z. B. Glanz, Farbe, und als es zweitens schon vorhandene künstlerische Qualitäten des Gegenstandes, etwa die Gliederung einer Fläche, zu unterstützen vermag, z. B. durch feine Maserung.

Wenn nun aber wirklich die Gestaltung eines jeden kunstgewerblichen Gegenstandes zweck- und materialgerecht wäre und dem Auge erschiene, so dürfte man dennoch nicht gerade *diese* Züge zugleich als Zeugen künstlerischer Formung in Anspruch nehmen, denn die angewandte Kunst hat sie mit allen Produkten des Handwerkes gemeinsam. Eine Maschine, ein Werkzeug, ein Instrument müssen Zweckgemäßheit und Materialgemäßheit besitzen, wenn sie überhaupt brauchbar sein wollen, ihr formaler Ehrgeiz sozusagen erschöpft sich in praktischer und dauerhafter Gestaltung. Und doch wird es keinem Unbefangenen einfallen, die Formen eines Mikroskopes oder einer Dampfmaschine künstlerisch zu nennen, nach einer Anschaulichkeit dieser Objekte zu fragen, die allein dem Auge zu genügen da ist. Zweck, Material, Technik und die Nutzformen, die unter dem Einfluß dieser Mächte entstehen, sind Werte, die der Sphäre des Lebens, nicht aber der Kunst angehören. Die *Kunstformen* dagegen unterscheiden in Wirklichkeit die kunstgewerblichen von den rein gewerblichen Produkten, und Kunstformen erklären sich aus nichts andrem als aus dem freien künstlerischen Willen. Dieses bringt sie hervor, geleitet von der Rücksicht auf die Bedürfnisse der künstlerisch empfänglichen Sinne: vor allem des Gesichts- und des Tastsinnes. Und solche anschauliche Elemente zwingt die schöpferische Phantasie den aus Material, Technik, Gebrauchszweck entstandenen Nutzformen auf. Es bleibt also die Tatsache bestehen: die angewandte Kunst hat ihrem Wesen nach etwas Zwiespältiges; was sie hervorbringt, soll zweckvoll wie die Dinge des praktischen Lebens sein, es will zugleich aber auch zweckentoben gleich den freien Werken der Kunst sein, es muß sich einem Lebenszusammenhange einfügen und will doch der reinen, interessellosen Betrachtung standhalten.



2. **Zweckgemäßheit und Anschaulichkeit.** Wenn die Lösung des kunstgewerblichen Problem es nicht in der Identität von Kunstformen und Nutzformen, von Anschaulichkeit und Zweckgemäßheit liegt, so wird sie im *Verhältnis* beider zueinander zu suchen sein. Unbedingte Voraussetzung für jedes Erzeugnis der angewandten Kunst sollte die Zweckgemäßheit sein. Es empfängt seine Daseinsberechtigung ja von außen her, von den Ansprüchen des Lebens, die es befriedigen will, während das Kunstwerk seine Legitimation darin besitzt, daß es von innen her, vom Gestaltungsbedürfnis eines schöpferischen Individuums erzeugt worden ist. Darin liegt eine Grundtatsache der angewandten Kunst: ihre Unselbständigkeit und Gebundenheit. Die Anschaulichkeit eines Möbels z. B. kann daher nichts andres sein und bedeuten wollen als eine Zutat über das Notwendige hinaus, als etwas an sich Zweckenthobenes, das zu allem Zweckgemäßen hinzutritt. So bereichert und belebt sich die nackte Nutzform mit Hilfe von Elementen aus einer andern Welt. Diese selbst können wohl eine stilbildende, niemals aber eine konstituierende Bedeutung gewinnen. Ein Gegenstand des Kunstgewerbes *verträgt* eine anschauliche Gestaltung nur so weit, als sie seine Brauchbarkeit nicht aufhebt. Er kann aber nach künstlerischen Formen *verlangen* um der Sache willen, d. h. um nach außen seine Zweckgemäßheit deutlicher zu machen. So werden sich innerhalb der *Kunstformen* des Kunstgewerbes solche unterscheiden lassen, die auf den Gebrauchszweck, auf Material und Technik oder den Aufbau des Gegenstandes hinweisen (*konstruktive*), und solche, die in erster Linie für das Auge berechnet sind, denen eine unsachliche und nur schmückende Funktion zukommt (*dekorative*). An den Kunstformen kann man den stilistischen Zusammenhang der angewandten Kunst mit der gleichzeitigen freien Kunst ablesen, weil dasselbe künstlerische Wollen, das den Formcharakter einer Statue bestimmt, auch in der Ornamentik und Linienführung eines Kelches fühlbar wird. Die *Nutzformen* dagegen, gefordert von dem praktischen Zweck, dem der betreffende Gegenstand dienen soll, und beeinflußt von dem Wesen des Materiales, aus dem er hergestellt worden ist, sie weisen hin auf bestimmte *kulturelle* Verhältnisse. An ihnen wird dem Betrachter klar, daß angewandte Kunst sichtbarer Ausdruck der Kultur ist. Die Nutzformen spiegeln die bleibenden wie die wechselnden Bedürfnisse des Menschen im Alltag wider, seine Anforderungen an Zweckgemäßheit der Gebrauchsgegenstände. Wie sich die Kunstformen mit dem Wechsel der Stile, so wandeln sich die Nutzformen mit dem Wechsel der Lebensgewohnheiten, beide Male sehen wir Formen und Formenverbindungen verschwinden, neue entstehen und alte wieder auftauchen.

Um uns Bedeutung und Geschichte der Nutzformen und der Kunstformen an einigen Beispielen klarzumachen, wollen wir den Begriff der angewandten Kunst einschränken auf das *Hausgerät*, also auf Möbel. Von der

Welt des Kleingerätes: von keramischen und von Glasarbeiten, Werken in Edelmetall, von Lederarbeiten, Textilien usw. soll ganz abgesehen werden.

Die *Quellen* des Historikers der angewandten Kunst sind natürlich in erster Linie die erhaltenen Originale. Während wir aber keramische und Metallarbeiten aus den ältesten Zeiten besitzen, sind von Möbeln *vor* dem 14. Jahrhundert nur wenige Reste auf uns gekommen. Um sich daher eine Vorstellung von vorgotischen Möbeln zu machen, muß man anderes Quellenmaterial heranziehen: literarische Erwähnungen mannigfacher Art, die Darstellung von antiken Hausgeräten auf Vasen, in Reliefs und Mosaiken, von mittelalterlichem Mobiliar in den Miniaturen. Bildnerische Wiedergaben von Möbeln sind aber auch für die späteren Zeiten als Vergleichsmaterial von Wert: so die Ornamentstiche des 17. Jahrhunderts, die unmittelbar als Vorlagen für den Kunsthandwerker dienten, oder die zahlreichen Interieurbilder. Schließlich können alte Puppenstuben unsere Kenntnis von den Möbeln und den Zimmereinrichtungen vergangener Jahrhunderte ergänzen.

## B. Aufgaben und Mittel der angewandten Kunst.

1. **Nutzformen.** Was an den Nutzformen der Möbel bei allen Wandlungen, die sie im Laufe der Zeiten durchmachen, bleibt, ist das elementare Schema, ihr konstruktives Gerüst. Dieses wird ja bestimmt nicht durch wechselnde praktische Bedürfnisse, sondern durch den sich gleichbleibenden Bau des *menschlichen Körpers*. Alles Gerät, das den Körper tragen oder stützen soll, oder das dazu da ist, Dinge zu tragen, mit denen wir uns beschäftigen, oder Dinge aufzunehmen, die wir bald zum Gebrauch hervorholen, bald weglegen, richtet sich in seinen Abmessungen nach den Durchschnittsmaßen des Menschen. Und je mehr ein Möbel sich als dem Bau und den Funktionen des menschlichen Körpers angepaßt bewährt, eine um so reinere Nutzform ist ihm eigen. Ein Stuhl, dessen Sitzfläche in Sitzhöhe angebracht und von drei oder vier Stützen im Gleichgewicht gehalten wird, besitzt das absolut Notwendige an Form. Seine Nutzform wird aber dadurch bereichert und geläutert, daß die Sitzfläche sich den Formen des Körpers anpaßt, daß eine Lehne für den Rücken angebracht ist, die sich ebenfalls in Höhe, Breite, Flächenbildung nach dem anatomischen Bau des Menschen richtet, und daß womöglich durch hohe Seitenlehnen die Arme des Sitzenden, durch eine Fußbank seine Füße bequem gestützt werden.

Durch genaueste Kenntnis des menschlichen Körpers, durch peinliche Beobachtung seiner physiologischen Bedürfnisse, z. B. des Verlangens nach Atemfreiheit auch im Sitzen, nach gestütztem Kreuz usw., kann das primitive Schema des Schemels bis zu den durchdachtesten Formen des Liegestuhls in den Tropen entwickelt werden. Ähnliches läßt sich sagen vom Tisch, dessen Zarge über Kniehöhe, vom Schrank, dessen oberste und unterste Kästen sich in bequemer Greifhöhe befinden sollen. Fundamentale Unterschiede im konstruktiven Schema der Möbel können freilich bedingt werden durch Differenzen in den *körperlichen Gewohnheiten*, vor allem in der Art des Sitzens, wie sie bei den Völkern des Abendlandes auf der einen, bei denen des Morgenlandes auf der anderen Seite bestehen. Die gesamte Zimmerausstattung muß eine verschiedene sein für Menschen, die auf dem Teppich hocken und auf Diwanen liegen, und für Menschen, die auf Stühlen sitzen.

Wie die besonderen *Lebensgewohnheiten* der Völker von Einfluß sind auf Bau und Anordnung der Möbel, zeigt ein Vergleich des englischen mit dem deutschen Wohnraum etwa um die Mitte des 19. Jahrhunderts. In England bildet die Wärmequelle, in Deutschland die Lichtquelle das Zentrum des Zimmers. Dort werden vor dem Kamine bequeme Stühle und leichte Tischchen angeordnet, entsprechend der Gewöhnung des Engländers, abends am Kamin zu plaudern, zu rauchen oder auch nur träumend sich auszu-

ruhen. Hier steht der runde Tisch vor dem Familiensofa, und unter der Familienlampe, weil man sich gerne um einen Tisch herumsetzt, um zu lesen, zu schreiben, zu spielen oder Handarbeiten zu machen. Seit der Einführung des elektrischen Lichtes und der Dampfheizungen in die bürgerliche Wohnung erleben wir freilich überall eine Dezentralisierung des Mobiliars.

Obwohl sich eine begriffliche Aufteilung des Hausgerätes in verschiedene Möbelgattungen (Stühle, Tische, Schränke usw.) nur gewaltsam vornehmen läßt, da gerade aus der Verbindung einzelner Typen neue Möbel in neuen Formen entstehen können, so soll doch versucht werden, die formenschöpferische Kraft der Wohnkultur für einige *Möbelgattungen* anzu-deuten.

a) **Stuhl und Bett.** Das Mittelalter übernahm als Erbe der Antike eine ganze Reihe von *Stuhl*formen: den zusammenklappbaren Faltstuhl, den Schemel mit feststehenden Beinen, den bequemen Lehnstuhl mit runder oder gerader Rückenlehne (Abb. 178) und den hohen Thron, zu dem die Fußbank gehört. Die mittelalterlichen Heizverhältnisse ließen eine neue Form des Sitzmöbels entstehen: die Kaminbank mit umlegbarer Rückenlehne, die es erlaubt, sowohl mit dem Gesicht wie mit dem Rücken dem Feuer zugewandt zu sitzen (Abb. 177). Der thronartige Lehnstuhl fand seinen Platz im Schlafzimmer am Kopfende des Bettes und in der Halle als Sitz des Hausherrn. Dazu kamen die mit der hölzernen Wandverschalung fest verbundenen Wandbänke (Abb. 181) und die um das Bett in Form einer hohen Stufe herumlaufenden kastenförmigen Truhen, die zur Aufnahme der Wäsche und zum Sitzen bestimmt waren. In der Renaissance wird die Truhe mit der Bank zur „Cassapanca“ verbunden. Die kunstgewerbliche Folge der Renaissance war es, daß aus dem in der Hauptsache wandgebundenen mittelalterlichen Mobiliar das im Raum freibewegliche der Neuzeit wurde. Die gotische Wohnung wies den Möbeln — abgesehen von den Stühlen und Tischen — feste, tektonisch mit dem Hause verbundene Plätze an: Wandbänke, Wandbretter, Wand-schränke und oft auch Wandbetten. Im Renaissancehause wurden die Möbel leichter, bequemer, und sie emanzipierten sich von der Mauer. Die Befreiung der Persönlichkeit hatte auch eine solche des Mobiliars zur Folge. (Beispiele: Rathäuser in Münster und Lüneburg, Schlösser Velthurns und Tratzberg, Abb. 179.) Das 17. Jahrhundert brachte einerseits einen Fortschritt in der Wohnlichkeit: die schweren gepolsterten Sessel kommen auf (vgl. Abb. 182 und 183), andererseits gewisse Rückschritte: am Königshof, wo nur der Fürst das Recht hat zu sitzen, stehen Stühle ohne ausgebildete Rückseite an den Wänden. Dem Rokoko, das durchaus als Reaktion gegen das Pathos und die Unbehaglichkeit des Barockstiles betrachtet werden kann, verdanken wir die Entwicklung bequemer Sitzmöbelformen, wie sie Chaiselongue und Kanapee sind (Abb. 186). Ludwigs XVI. Zeit erfand

den Fauteuil, einen Sesseltypus, der mit antiker Formsprache des Details die zweckgemäße Konstruktion der Rokokozeit verbindet und die „voyeuse“, jenen Herrenstuhl, der zum Rittlingssitzen mit aufgelegten Armen während der Unterhaltung im Salon bestimmt ist. Heute behauptet sich neben dem leichten schlanken Stuhl, wie er in England und Frankreich unter dem Einfluß der Antiken-Funde des 18. Jahrhunderts sich ausgebildet hatte, der schwere und gedrungene sog. Klubsessel. Hygienische Anforderungen und Erfahrungen der Haushaltungspraxis rufen immer neue Varianten in Sitzmöbelformen hervor: so verlangt unser Körperbau von Stühlen, in denen man für längere Zeit sitzen will, gebogene Lehnenbildung im Kreuz, gerade in Schulterhöhe. Speisezimmerstühle sollten niedrige Lehnen haben, damit das Servieren der Dienerschaft nicht erschwert wird, und Beine, die nach hinten weiter ausgreifen als die Rückenlehne, um das Schrammen der Lehnen an der Wand zu vermeiden und der Hand zum Wegnehmen des Stuhles einen Zwischenraum zu lassen. Besonderen Lebensansprüchen, z. B. dem der Erholung in den Tropen oder dem der Schreibtischarbeit in modernen Kontors, suchen teils Verbindungen von Möbelgattungen zu entsprechen, wie der Liegestuhl mit Bücherablage unter dem Sitz, Seitenlehnen, die als Tische dienen können, und mit verstellbarem Rückenteil, teils differenzierte Formen eines einzigen Möbeltypus, so die in Kugelgelenken nach jeder Richtung dreh- und neigbaren amerikanischen Schreibtischstühle, Klavierstühle usw.

Das *Bett* hat weniger Wandlungen seiner Nutzform durchgemacht als der Stuhl. Seine beiden charakteristischen Ausprägungen sind das antike und das mittelalterliche Bett. Die Betten der Neuzeit nähern sich in ihren Formen bald mehr dem einen, bald mehr dem andern Typus. Das antike Bett besteht aus vier Pfosten, die ein Rahmengestell tragen, das mit Gurten bespannt ist, es stellt also eine Pritsche dar, wie sie noch heute vielfach in südlichen Ländern gebraucht wird. Dem antiken Menschen diente dies Lager für verschiedene Zwecke: zum Schlafen und als Unterlage — Tisch und Stuhl — beim Lesen und Schreiben. Dieser Form steht im Grunde das moderne Bett mit Sprungfedern und Messinggestell wieder nahe, von ihm unterscheidet sich aber in wesentlichen Punkten das Bett des Mittelalters. Fast immer steht es auf einem kastenförmigen Unterbau. In der Gotik ist mit dem Bett meist ein Betthimmel fest verbunden, dessen bei Tage hochgeknottete Vorhänge nachts herabgelassen den Schlafenden vor der Kälte schützen. Den gleichen Zweck hatten in Süddeutschland die hochgeführten Kopf- und Seitenwände der Bettgestelle. In der Renaissance wird der baldachinartige Betthimmel getragen von säulenförmigen, mehr oder weniger zierlichen Verlängerungen der Eckpfosten (vgl. Abb. 181). Diesen Typen schließen sich die Prunkbetten des Barock an. Die bürgerliche Zeit des Biedermeierstiles erfindet eine weniger hygienische als in

kleinen Wohnverhältnissen praktische Verbindung von Bett und Sofa: das Schlafsofa mit dem herausziehbaren Bettkasten.

b) **Tisch und Schrank.** Das Altertum kennt hauptsächlich zwei Arten von *Tischen*: den unbeweglichen Marmortisch im Atrium des Hauses und die leichten Serviertische aus Holz oder Bronze. Der Schreibtisch ist dem im Liegen schreibenden und lesenden antiken Menschen fremd. In der Frühgotik ist der Tisch ein Gelegenheitsmöbel: man kann ihn also nach Bedarf aufschlagen und wieder auseinandernehmen, da er aus Böcken besteht, die mit losen Brettern belegt werden. Feste Tische mit Schubfächern unter der Platte kennt erst die Spätgotik. Die Renaissance schafft sich Schreibtische, indem kleine Pulte auf die Tische gesetzt werden (Abb. 157 und 180). Besondere Nutzformen aus einer Verbindung des Tisches mit dem Kasten entstehen unter dem Einfluß der höfischen Sitten des späten Mittelalters in Frankreich: so der Schautisch (*dressoir*), ein stufenförmiger Aufbau auf hohen Füßen mit baldachinartiger Rückwand, und die *crédence*, der Vorläufer unseres Büfetts. Die Kredenz ist im Grunde nur ein auf hohe Beine gestelltes Schränkchen, unter dem sich eine Platte für Geräte befindet. Sie wurde ursprünglich in der Kirche gebraucht als ein Tischchen neben dem Altar, das zum Absetzen sakraler Gefäße diente. Die dritte aus Tisch und Kasten kombinierte Form ist der zur Zeit der Frührenaissance in Deutschland und Frankreich übliche Stollenschrank, der ein offenes Bort und einen niedrigen Schrank mit Fächern aufweist. Der Barockstil bildet die schweren Tische auf Balusterbeinen aus (Abb. 183), und in der Übergangszeit zwischen Barock und Rokoko schmücken sich die Riesensäle der Paläste mit vergoldeten Konsoltischen, die Prunkgefäße tragen. (Beispiele: Schlösser zu Fontainebleau und Versailles.) Diese Tische sind ebenso wie die gleichzeitigen Stühle nur an drei Seiten durchgebildet, mit der vierten stehen sie an der Wand, meist unter einem hohen und goldgerahmten Spiegel. Der Schreibtisch des 17. Jahrhunderts entwickelt sich wiederum aus einer Verschmelzung von Tisch und Kastenformen. Das Kabinett, ein mit vielen Fächern und einer herunterklappbaren Vorderwand versehenes Schränkchen (später „Kunstschrank“ genannt), wandelt sich zum Bureau, und zwar dadurch, daß allmählich der Klapptisch des auf einem Tische stehenden Kabinetts zur festen Schreibtischplatte wird. Das 18. Jahrhundert, die Zeit der Briefe und Memoiren, führt dann zu den mannigfachsten Ausgestaltungen des Schreibtisches. Seine Empireformen werden abgelöst durch den Sekretär, jenes Biedermeiermöbel des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts, das seiner beweglichen und hochklappbaren Schreibfläche wegen ebenso sehr dem Schranke nahesteht wie das Bureau dem Tisch. Die Gegenwart hat einerseits den Empireschreibtisch, entkleidet seiner antiken Einzelformen, zum sog. Di-

plomatenschreibtisch weiterentwickelt, der im Gegensatz zum wandgebundenen Sekretär frei im Zimmer steht (Abb. 190), andererseits verfertigt sie zahlreiche bequeme Schreibtische mit fächerhaltigen Aufsätzen, Rolljalousien und teilweise mit versenkbaren Schreibflächen, wie sie sich in der Praxis des Bureaubens bewährt haben. Die Möbelgattung des Tisches hat sich seit der Rokokozeit überhaupt immer mehr differenziert. Neben den Schreibtischen benutzen wir Eß-, Näh-, Wasch-, Toiletten-, Servier-, Zeichentische, die wie auch die zahlreichen Schrankformen: Kleider-, Bücher-, Akten-, Noten-, Tassen-, Instrumentenschränke den gesteigerten Ansprüchen des heutigen Menschen an Behaglichkeit und Zweckgemäßheit in der alltäglichen Umgebung genügen müssen.

Schon das Haus der Renaissance kennt — abgesehen von den Wand-schränken — verschieden große Arten von *Schränken*: den schweren, zweigeschossigen Standschrank und das leichte Hängeschränkchen, das hauptsächlich als Waschschränkchen vorkommt. Die Form des Kleiderschranks ist abhängig von der Art, Kleider aufzubewahren, diese wiederum vom Wechsel der Kleidermoden. Vor dem 17. Jahrhundert wurden die einzelnen Kleidungsstücke liegend bewahrt; diesem Zwecke dienten die mit zwei Geschossen und vier Türen versehenen Schränke. Erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts begegnen uns Schränke mit nur zwei Türen und einem durchgehenden Innenraum: man legte die Kleider nicht mehr, sondern hängte sie auf. Der Barockzeit gehört auch die Entstehung eines anderen Aufbewahrungsmöbels an, der Kommode mit Schubladen. Auch dieses Möbel weist auf die Urform der Truhe zurück: es besteht gleichsam aus zwei oder drei niedrigen Truhen übereinander. Daß der Wandel in den Lebensgewohnheiten nicht nur die Möbelformen immer mehr auf bestimmte Bedürfnisse hin differenziert, sondern auch gerade ein Zusammenfassen von Geräten, die sonst einzeln verschiedenen Zwecken dienen, zu einem einzigen Möbel fordern kann, beweist der spezifische Rokocoschrank. Unten Kommode für Wäsche und Kleider, in der Mitte Schreibtisch, oben Glasschrank für Geschirr, konnte dies Möbel nur in einer Zeit ausgebildet werden, in der sich das gesamte häusliche Dasein in *einem* Wohnraum: im Schlafzimmer abspielte. Der Freude an Zierlichkeiten und an sentimentalischen Erinnerungsstücken verdankt die Servante, der Schauschrank der Biedermeierjahre, ihre Entstehung. Hinter seinen Glasscheiben stehen Glas und Porzellan, Tee-, Kaffeegeschirr und kleine Kunstwerke aller Art vor Staub und Berührung geschützt, aber dem liebevollen Auge doch stets sichtbar. In den siebziger Jahren, zur Zeit des Tiefstandes künstlerischer Kultur in Deutschland, erfand man die kunstgewerblichen Zwitterformen: das Paneelsofa und den spezifisch norddeutschen Vertikow. Die Phantasie der Gegenwart hat einige neue Schranktypen hervorgebracht. Den so gesteigerten Forderungen der Geschäftspraxis kommen die Aktenschränke und die zu Schränken an- und über-

einandersetzbaren Zettelkästen entgegen, und die besonderen Wohnverhältnisse an Bord der modernen Schiffe machten die Erfindung von Möbeln nötig, die auf kleinstem Raum — in der Enge einer Kabine — zu verschiedenen Zwecken als brauchbar sich erweisen. Hierher gehört *Olbrichs* von innen beleuchteter Kleiderschrank mit großem Spiegel auf der Innenseite seiner verstellbaren Tür und der Wandtisch, der zugleich als Schreibtisch — in geschlossenem — und als Waschtisch in geöffnetem Zustande dienen kann (Abb. 194).

Von entscheidendem Einfluß auf die Möbelfabrikation der Gegenwart ist schließlich die kulturelle Tatsache, daß der gebildete Mittelstand nicht im Eigenhause, sondern größtenteils in Mietwohnungen lebt. Die schwierige Aufgabe, einen künstlerische und praktische Bedürfnisse befriedigenden Hausrat für die Mietwohnung zu schaffen, hat neben anderen die Schule *Bruno Pauls* durch die Ausbildung sog. Typenmöbel zu lösen versucht. Dabei handelt es sich um Möbel, deren künstlerische Formen erstens so neutral gehalten sind, daß sie sich jedem schon vorhandenen Mobiliar und jedem Raume einzugliedern vermögen, deren Nutzformen zweitens so konstruiert sind, daß sich einzelne Möbel — Schränke, Sofas — nach den gegebenen Raumverhältnissen zu großen Möbeln zusammensetzen lassen. Dieses Hausgerät will also vor allen Dingen unabhängig von den kunstgewerblichen alten wie neuen Stilen und unabhängig von bestimmten Größenabmessungen der Mietwohnung sein, es ist weniger für die Seßhaftigkeit von Generationen im Eigenhause als für den Umzugszwang einzelner Familien und Personen von Mietwohnung zu Mietwohnung gedacht. Es vermag nicht den geläuterten Ansprüchen eines bestimmten hochkultivierten Individuums zu entsprechen, sondern will nur der Durchschnittslebenshaltung und der Geschmacksbildung ganzer Bevölkerungsschichten dienen. Das moderne Mobiliar — nicht nur die Typenmöbel — stellt also in seiner Beweglichkeit den schroffen Gegensatz dar zum schwer- oder sogar unbeweglichen Hausrat des Mittelalters. (Beispiel: Abb. 190 bis 193.)

2. **Kunstformen.** Im Bereiche der Kunstformen machen sich — so sagten wir — zwei grundverschiedene Tendenzen fühlbar: die *konstruktive* und die *dekorative* Absicht. Betrachtet man einmal einseitig unter diesem Gesichtspunkte die Geschichte des Kunstgewerbes, so stellt sie sich dar als ein Auf und Ab zwischen konstruktiven, zweckbetonenden und dekorativen, zweckverhüllenden Stilen, zwischen denen allmähliche Übergänge sich beobachten lassen. Man wird z. B. die angewandte Kunst zur Zeit des 7. Jahrh. v. Chr., in der frühgotischen Periode, in der Frührenaissance, zur Empire- und Biedermeierzeit und teilweise auch die der Gegenwart als be-



herrscht von konstruktivem Kunstwollen, dagegen das Kunstgewerbe des 5. Jahrh. v. Chr., das der Spätgotik, des Barock- und Rokokostiles und der Mitte des 19. Jahrhunderts als dekorativ gerichtet bezeichnen können. Es scheint also, als ob die Neigung zur Betonung gesetzlicher Verhältnisse und strenger Sachlichkeit vorzugsweise in Frühstilen, dagegen die Vorliebe für zweckenthoebene Gestaltung und anschaulichen Reichtum in den Spätstilen zu finden sei. Als Übergangsperiode zwischen konstruktiver und dekorativer Formenwelt wären etwa anzusehen die Zeit Ludwigs XVI., in der sich die dekorativen Rokokoelemente in der Richtung auf das Konstruktive hin vereinfachen, und England im 18. Jahrhundert, das sein konstruktiv empfundenes Kunstgewerbe mit dekorativen Details ausstattet. Wie alle solche begrifflichen Unterscheidungen ist auch diese nur ein grobes Instrument, innerhalb der Überfülle des geschichtlichen Materiales eine erste Ordnung und Klarheit zu schaffen. Für beide Ausprägungen des künstlerischen Wollens im Kunstgewerbe seien einige wenige Beispiele angeführt.

a) **Konstruktive Formen.** Wenn im Kunstgewerbe von konstruktiven Kunstformen die Rede ist, so kann es sich naturgemäß nicht um die tatsächliche Konstruktivität eines Möbels handeln, sondern um seine anschauliche. Wäre der wirkliche Aufbau gemeint, dann hätten wir es mit Formen des reinen Handwerks oder der Ingenieurkunst zu tun, nicht aber mit Kunstformen. Daß die Bedingungen der physikalischen Statik erfüllt sind, setzt auch der dekorative Formwille voraus — ohne das würde ein Gerät zusammenbrechen —, das konstruktive Wollen zeigt sich aber als *Veranschaulichung* aller konstruktiven Verhältnisse. Tragende und lastende Teile werden scharf auseinandergehalten, und der Charakter jeder Formgruppe findet einen besonderen zum Auge sprechenden Ausdruck. Man läßt den Unterschied zwischen Füllung und Rahmung sichtbar werden und betont die Funktion des Gegenstandes, etwa das feste Stehen eines Tisches.

Die attischen Vasen des sog. schwarzfigurigen Stiles zeigen nicht nur eine scharfe Trennung von Fuß, Leib, Hals, Mund und Henkel, sondern auch ein Sichentsprechen von bildnerischer Dekoration und funktioneller Bedeutung der Teile. Die Zeichnungen werden den Gefäßen derart angepaßt, daß der Flächenschmuck die Bedeutung der einzelnen Geräteile betont und motiviert. Eine solche Funktionsbezeichnung mit Hilfe der Kunstformen zeugt von konstruktivem Empfinden. — Hausrat aus der frühgotischen Kunstperiode ist fast gar nicht erhalten, wir besitzen nur in Truhen und Schränken einige Beispiele für das kunstgewerbliche Denken jener Zeit. Es war konstruktiv orientiert, darauf weist die einfache Kastenform hin, die nur durch flaches, teppichartiges Ornament belebt wird, das nirgends den konstruktiven Aufbau des Möbels verbirgt (vgl. Abb. 177 und 178). In beiden Fällen begnügen sich die Kunstformen damit, die

Nutzformen nicht zu stören, die *wirkliche* Statik der Gegenstände unverhüllt heraustreten zu lassen, dagegen erhebt das Kunstgewerbe der Empirezeit den Anspruch, vom *Auge* als konstruktiv beurteilt zu werden. Es bedient sich zu diesem Zwecke der aus der Spätantike (Aufdeckung von Pompeji und Herkulanum) entlehnten architektonischen Formsprache: Säulen, Kapitelle, Gesimse, Pilasterstellungen an Schränken, oder Formen animalischer und vegetabilischer Gebilde: Palmbäume als Tischbeine, Löwenfüße als Stuhlfüße. Konstruktiv selbständige Teile werden durch Leisten, Perlschnüre u. dgl. scharf voneinander getrennt. In diesem Stile fallen tatsächliche und bloß optische Konstruktivität nicht zusammen, denn durch Übertragung antiker Säulenordnungen auf das Hausgerät wird dieses keineswegs fester. Ja, ein Ofen in der Form des Lysikratesdenkmals oder ein sarkophagartiges Bett sind vom Standpunkt der Zweckgemäßheit und der sachlichen Bestimmung der Dinge aus betrachtet unsinnig, trotzdem sie sich der streng logischen Formsprache eines architektonischen Stiles bedienen. Es wäre falsch, hier von einem Dekorationsstil zu reden, kommt es doch einzig auf die Richtung des künstlerischen Wollens an, und dieses zielt im Empire durchaus nach dem Konstruktiven hin. (Vorbildlich die Schlösser Malmaison, Grand Trianon, Wilhelmshöhe, Würzburg [Abb. 187], Ludwigslust u. a. Vgl. auch Abb. 186 und die Stiche von *Chodowiecki* [Abb. 171] und *Salomon Gessner*.) Der Stil der Biedermeiermöbel ist im Grunde dem der Empirezeit wesensverwandt, nur bürgerlich gewendet und entkleidet der hellenistischen Detailformen. Ein vollkommen unpathetischer Stil, sucht er sein künstlerisches Ziel in einer tatsächlichen und anschaulichen Anpassung der Kunstformen an die Technik der Holzbearbeitung, an das Material und den Gebrauchszweck. (Beispiel: Abb. 188 und 189, vgl. ferner die Interieurbilder von *Kersting*, *Friedrich* u. a.) Wenn in der Gegenwart *van de Velde* in seinen Möbeln das innere tektonische Leben sichtbaren Ausdruck gewinnen läßt in dem gerüstartigen Aufbau des Ganzen, den Kraftlinien im einzelnen, so ist sein Wollen durchaus konstruktiv gerichtet. Sucht *er* dieser Tendenz in einer abstrakten Ornamentik und im scheinbaren Bloßlegen des struktiven Gerippes zu genügen, so verwirklichen andere (*Schultze-Naumburg* z. B.) die gleiche Absicht mit Hilfe einer Anlehnung ihrer Kunstformen an die der Möbel zur Biedermeierzeit oder an das englische Kunstgewerbe im 18. Jahrh. Hier hatten sich konstruktiver Aufbau in massivem Mahagoniholz mit dekorativen Details: Rokokomotiven, Erinnerungen an gotisches Maßwerk und chinesische Sitzmöbelornamentik verbunden. Diese englische Möbelkunst ist im Grunde ebenso eine stilistische Weiterbildung und Umwandlung des Rokokostils wie das Kunstgewerbe zur Zeit Ludwigs XVI. Auch hier die Tendenz, zum Sachlichen, Schlichten, Ruhigen durchzudringen. Die Reaktion gegen das Rokoko macht sich bemerkbar in der sanfteren Schwingung der Möbelflächen: die geschwungenen Umrisse weichen allmählich den

geradlinigen, ferner in der Einschränkung des Bronzebeschlages und in der klareren Scheidung funktionell verschiedener Teile.

b) **Dekorative Kunstformen.** Die dekorativen Kunstformen sind gekennzeichnet durch Auflockerung des tektonischen Gefüges für das Auge und durch ein Zusammenfließen funktionell getrennter Teile, also durch Grenzverwischungen und Grenzverschleierungen. Damit verbindet sich leicht eine Überwucherung des Gerätes mit Ornamentik, die sich als sichtbarer Ausdruck überschüssiger dekorativer Formkraft auffassen läßt. In der Freiheit der dekorativen Kunstformen vermag sich aber die schöpferische Phantasie weit mehr zu entfalten als in der Gebundenheit konstruktiver Gestaltung. Doch ist auch hier zu bedenken, daß „dekorativ“ nicht bedeutet: brüchig oder unbrauchbar. Gerade der dekorative Stil der Rokokokunst war es, der die bequemen, den Formen des menschlichen Körpers sich anschmiegenden Möbelformen ausgebildet hat.

Die attischen Vasen vom Ende des 6. Jahrhunderts — Erzeugnisse des sog. rotfigurigen Stiles — zeigen im Gegensatz zu den älteren schwarzfigurigen ein Erlahmen des strengen tektonischen Formgefühles in der Gestaltung der Gefäßwand: an Stelle der scharfen Trennung funktionell verschiedener Teile tritt das Zusammenfließen der Umrißlinien, eine Verschmelzung der Teilformen. Dazu kommt die Verselbständigung der Dekoration. Die bildnerischen Darstellungen binden sich nicht mehr an die sachliche Einteilung der Gefäßwand, sondern sie greifen, die ganze Fläche für ihre lebendigen und wirklichkeitsnahen Gestalten beanspruchend, von einem Gefäßteil auf den andern über. Dekorativ empfindende Epochen, wie die des Hellenismus, scheuen nicht die Ignorierung der Gebrauchsfähigkeit irgendeines Gerätes zugunsten seiner Anschaulichkeit. Der Hildesheimer Silberfund beispielsweise enthält Schalen, deren Boden Hochreliefs tragen (Athenaschale). Die Verschleifung der Grenzen funktionell verschiedener Gefäßteile und die Zerstörung der Flächen durch plastische Dekoration kennzeichnen das dekorativ orientierte Kunstgewerbe. In der Spätgotik tritt der konstruktive und logische Charakter der gotischen Formgebung zurück hinter der formauflösenden und verbergenden Phantastik. In den dekorativ empfindenden Zeiten bemächtigen sich die freien Künste, vor allem die Plastik, der angewandten Kunst. So bilden sich z. B. allmählich Form und Schmuck der italienischen Hochzeitstruhe unter dem Einfluß der Bildhauerei um. An Stelle der Cassonebilder tritt in der Hochrenaissance das Relief in Schnitzerei oder in vergoldeter Stuckmasse, die Fläche wird negiert, die scharfen Kanten werden fließend, das Struktive weicht dem Dekorativen. Im Barock wird das Gebrauchsmöbel vom Luxusmöbel verdrängt (weil der Palast das Vorbild der Wohnungsausstattung ist), an die Stelle der konstruktiven Balkendecke tritt die modellierte Stuckdecke,

und die Farbe des Baumaterials der Möbel verschwindet unter Vergoldung oder gar einem Belag aus getriebenem Silber. Dem Repräsentations- und Prunkbedürfnis Ludwigs XIV. konnte nur der dekorative Barockstil genügen. (Beispiele: Schloß Vaux le Vicomte, die Galerie d'Apollon im Louvre, die Bilder von *Lebrun*.) Die schweren Balusterfüße niederländischer Barockmöbel besitzen einen eigenen plastischen Anschauungswert, ihre Formenbildung ist nicht von einem konstruktiven, sondern einem dekorativen Gestaltungswillen bedingt (vgl. die Stiche von *Abraham Bosse*, die Interieurs von *Jan Vermeer* van Delft und *Gonzales Coques* [Abb. 183]).

Auch die Techniken der Möbelherstellung können eine konstruktive oder dekorative Tendenz verraten. Die mittelalterliche Technik des Zusammenspendens von dicken Bohlen durch Nägel und Zapfen und die Überflechtung der Möbel mit Metallbändern, die einem Verwerfen durch Bewegungen des Holzes infolge von Witterungseinflüssen entgegenarbeiten sollen, oder auch die spätere, seit der Erfindung der Sägemühlen übliche Herstellungsweise des Hausgerätes aus festem Rahmenwerk und Füllungsbrettern, wobei dank der verschiedenen Faserrichtung der verwendeten Bretter die Bewegungen in einem Möbelteil die in einem anderen aufheben, diese Techniken beschränken sich auf Gewinnung des konstruktiven Gerüsts. Eine Erfindung des dekorativen Rokokostiles ist dagegen die Furniertechnik. Der Körper des Möbels wird verkleidet mit einer mehr oder weniger dünnen aufgeleimten Schicht edleren Holzes, die in erster Linie einen anschaulichen Wert besitzt, in zweiter eine praktische Bedeutung: das Furnieren verhindert das Reißen und Werfen des Holzes, ermöglicht die Herstellung des ganzen Möbels in billigerem und leichter zu bearbeitendem Material und gibt der Beschädigungen ausgesetzten Außenseite eine härtere Schutzschicht. Auch die Intarsia, sie bestehe aus Holzeinlagen in Holz oder aus solchen von graviertem Metall in Schildpatt (Bouletechnik), dient vorwiegend dekorativen — optischen — Bedürfnissen, sie hebt den Materialcharakter auf. Der Rokokostil gewinnt seine außerordentliche dekorative Schönheit im Widerspruch gegen die Prinzipien der Zweckmäßigkeit, der Materialechtheit und der Anpassung an die Herstellungsvorgänge. Eine formale Abgrenzung tragender und getragener Teile wird in Architektur und angewandter Kunst vermieden. Trennende Fugen verstecken sich hinter Beschlägen, die Flächen scheinen sich in beständiger Bewegung zu befinden, ineinander zu gleiten. Alles Gerade und Eckige ist ausgeschaltet, aber auch die Konturkurve darf nicht kontinuierlich sein, durch Ornamentbeschläge wird sie unterbrochen. Als Zierfläche dient nicht mehr wie in den konstruktiv empfindenden Zeiten (z. B. in der Frühgotik) die Füllung, sondern der Rahmen. Die technische Folge dieser Tendenz zum Bewegen, Weichen, Ornamentreichen war: die gewölbten

Formen der Möbel konnten nur gewonnen werden durch Verleimung von Holzplatten verschiedener Richtung zu festen Körpern. Diese Verbindungen verlangten aber nach der Verkleidung durch Vergoldung, Versilberung oder Furnieren. Da aber Holzschnitzereien sich mit den Furnieren nicht fest genug verbinden lassen, wurde Metallbeschlag notwendig. So verbirgt sich die Natur des Holzes wie das Wesen der Konstruktion. (Beispiele : Schlösser Brühl, Bruchsal, Amalienburg, Sanssouci, vgl. Abb. 184 u. 185.)

Zu den dekorativen Stilen der angewandten Kunst nahm die unerschöpferische Zeit der Mitte des 19. Jahrhunderts ihre Zuflucht. Man bediente sich der neuen technischen Errungenschaften, wie sie die Ausschaltung des Handwerkers durch den Maschinenbetrieb mit sich brachte, und der neuen billigen Materialien (Hartgummi — Zelluloid — Papiermaché — Zinkguß), um die Nutzformen der Möbel zu verstecken, das Material und die Herstellungsprozesse zu vertuschen und die Zweckgemäßheit zu negieren. Dabei wirkte aber als treibende Kraft nicht etwa — wie im Rokoko — ein starkes ästhetisches Bedürfnis nach dekorativer Gestaltung kunstgewerblicher Dinge, sondern die Unsicherheit des Geschmackes und die Sucht, etwas zu scheinen, was man nicht ist. Dem Treiben der Rückblickszeit machte die Wendung der englischen angewandten Kunst vom Dekorativen zum Konstruktiven ein Ende (*John Ruskin, William Morris* u. a.). Handarbeit wurde gegen Maschinenware, die Künstlerwerkstatt gegen die Fabrik ausgespielt, man forderte von der angewandten Kunst in erster Linie Sachlichkeit und Zweckgemäßheit. Die englische Bewegung bedeutete eine leidenschaftliche Reaktion gegenüber dem Stilwirrwarr und der Verachtung des Kunstgewerbes. Heute scheinen die dekorativen Kunstformen, nachdem sie lange streng konstruktiver Gestaltung gewichen waren, wieder aufzuleben, entsprechend dem starken Bedürfnis nach Ausdruck, das die bildenden Künste unserer Tage beherrscht.

Diese „Einführung“ begann mit jener unter den freien Künsten, die dem praktischen Leben am nächsten steht, mit der Architektur, und sie endet mit einem Ausblick auf die ganz in den Bedürfnissen des Lebens wurzelnde angewandte Kunst. So schließt sich der Ring der Betrachtung. Die Architektur baut das Haus, das Kunstgewerbe macht es zur Wohnung. — Wie das Verständnis des künstlerischen Schaffens von der Architektur, so sollte die Erziehung zur Kunstpflege von der eigenen Wohnung ausgehen. Eine Einführung in die Kultur des täglichen Lebens fällt aber aus dem Rahmen dieses Buches heraus.

---

# Literatur.

---

- Bie, Oscar, Das Kunstgewerbe. Frankfurt a. M. o. J.  
Bode, Wilhelm, Kunst und Kunstgewerbe am Ende des 19. Jahrhunderts. Berlin 1901.  
— Die italienischen Hausmöbel der Renaissance. Berlin 1902.  
Bötticher, Karl, Tektonik der Hellenen. 2. Ausg. Berlin 1874.  
Breuer, Robert, Das kunstgewerbliche Problem. „Nord u. Süd“ 1910.  
Brinckmann, Justus, Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe, zugleich ein Handbuch der Geschichte des Kunstgewerbes. Bd. 1—2. Hamburg 1894.  
Ellwood, G. M., Möbel und Raumkunst in England von 1680—1800. Stuttgart 1909.  
Falke, Jacob von, Geschichte des deutschen Kunstgewerbes. In: Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 5. Berlin 1888.  
— Geschichte des Geschmackes im Mittelalter. 2. Aufl. Berlin 1892.  
— Geschichte des modernen Geschmackes. Leipzig 1866.  
— Ästhetik des Kunstgewerbes. Stuttgart 1883.  
Fischel, Oscar und Böhn, Max von, Die Mode. München 1908ff.  
Der Formenschatz, hrsg. von Georg Hirth. Leipzig 1879.  
Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, hrsg. von Georg Lehnert. Berlin o. J.  
Graul, Richard, Das XVIII. Jahrhundert. Dekoration und Mobiliar. Berlin 1905.  
Gurlitt, E., Im Bürgerhaus. Dresden 1888.  
Hähnel und Tscharmann, Das Einzelwohnhaus der Neuzeit. Leipzig 1902.  
Haendcke, B., Deutsche Kunst im täglichen Leben. Sammlung „Aus Natur und Geisteswelt“. Leipzig 1908.  
Heider, M., und Gräner, O., Louis XVI. und Empire. Wien 1900.  
Heyck, Moderne Kultur. 2 Bde. Stuttgart u. Leipzig [1906].  
Hirth, Georg, Das deutsche Zimmer der Renaissance. München 1880.  
— Das deutsche Zimmer im 19. Jahrhundert. München 1891.  
Klopfer, Paul, Die deutsche Bürgerwohnung. 2. Aufl. Freiburg i. Br. u. Leipzig 1907.  
Lange, Konrad, Schön und praktisch. „Führer zur Kunst.“ Eßlingen 1908.  
Leisching, Eduard, Der Wiener Kongreß. Wien 1898.  
Lichtwark, Alfred, Palastfenster und Flügeltür. 3. Aufl. Berlin 1905.  
Ludwig, Gustav, Venezianischer Hausrat der Renaissance. In: Italienische Forschungen, Bd. I. Berlin 1906.  
Luthmer, F., Bürgerliche Möbel aus dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 1904. Neue Folge, Frankfurt a. M. 1908.  
— Deutsche Möbel der Vergangenheit. Leipzig 1902.  
— Sammlung von Innenräumen, Möbeln und Geräten im Louis XVI.- und Empirestil. Frankfurt 1897.  
Lux, August, Die Kunst im eignen Heim. Sammlung Reclam.  
— Von der Empire- zur Biedermeierzeit. Stuttgart 1906.  
Mebes, Paul, Um 1800. München 1908.  
Muthesius, Hermann, Landhaus und Garten. München 1907.  
— Das englische Haus. Berlin 1904—05.  
— Kunstgewerbe und Architektur. Jena 1907.  
Pauli, Gustav, Die Einrichtung eines Schnelldampfers. „Kunst u. Künstler“ Bd. VI.

- Raumkunst, Die, in Dresden. Berlin 1907.
- Riegl, Alois, Spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn. Wien 1901.
- Schultze-Naumburg, Paul, Häusliche Kunstpflege. Leipzig 1900.
- Semper, Gottfried, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten. 2. Auflage. München 1878—79.
- Spemanns goldenes Buch der Kunst. Berlin, Stuttgart 1901. Darin:  
Luthmer, Ferdinand, Die angewandten Künste.  
Meyer, Gotthold Alfred, Das mittelalterliche Haus.
- Spemanns goldenes Buch vom eigenen Heim. Berlin, Stuttgart 1905. Darin:  
Schumacher, Fritz, Bürgerliche Bauweise.  
Graul, Richard, Die innere Einrichtung des Hauses.  
Meyer, Gotthold Alfred, Das Mobiliar.  
Schwedeler-Meyer, Ernst, Zur Ästhetik der Wohnung.
- Velde, Henry van de, Kunstgewerbliche Laienpredigten. Leipzig 1902.  
— Renaissance im modernen Kunstgewerbe. Leipzig 1901.
- Volbehrr, Theodor, Führer durch die Sammlungen des Kaiser-Friedrich-Museums der Stadt Magdeburg. [1907].
- Warlich, Herrmann, Wohnung und Hausrat. München 1908.
- Zetsche, Carl, Zopf und Empire. Berlin 1906.
-

# Namenverzeichnis.

## A.

Aachen, Palastkirche 26, 34.  
Ägina 132, 141, 161 f.  
— Athenatempel 11, 146.  
— Giebelgruppen 107, 111.  
Akropolis, Athen 162.  
Akropolismuseum, Athen 140.  
Albani 200.  
Alberti, Leon Battista 77, 180, 185.  
Albertina, Wien 219, 229, 239.  
Albrechtsburg, Meißen 46.  
Alexander d. Gr. 114, 136.  
Alexander-Sarkophag, Stambul 112.  
Allegri, Antonio, s. Correggio.  
Altdorfer, Albrecht 219 f., 261, 263, 274.  
Amalienburg, Schloß 39, 325.  
Amboise, Schloß 45.  
Amiens, Kathedrale 7, 13, 36.  
Ammanati, Bartolommeo 41, 49.  
Amsterdam, Rijksmuseum 222, 231, 237, 252, 295.  
— Sammlung Six 220, 235.  
Amy-le-Franc, Schloß 39.  
Angelico, Fra Beato, genannt 241, 252.  
S. Annunziata, Florenz 199, 213.  
Ansbach, Schloß 39.  
Antenor 127, 140.  
Antinous 133.  
Antwerpen, Dom 72.

Aphrodite 141.  
— Knidische 140, 144, 146.  
S. Apollinare in Classe, Ravenna 8, 10, 15 f.  
S. Apollinare Nuovo, Ravenna 33.  
Apollo von Belvedere 129.  
— von Cassel 132.  
— Omphalos 127.  
— von Piombino 127.  
— Strangford 125.  
— von Tenea 125, 127, 132.  
Apoxyomenos 128, 130.  
Arc de Triomphe, Paris 138.  
Ares 131.  
— Ludovisi 155.  
Arezzo, San Francesco 213.  
Ariadne von Dannecker 138.  
— schlafende, Rom, Vatikan 149.  
Aristion, Grabstele des 168.  
Aristogeiton 127, 139.  
Arminius 109.  
Arno, Brücken in Florenz 49.  
Arnolfini 213.  
Artemis aus Pompeji 144.  
Aschaffenburg, Schloß 55.  
Athen, Akropolis 162.  
— Akropolismuseum 140.  
— Erechtheion 10 f., 70, 142, 160.  
— Lysias-Stele 170.  
— Lysikrates-Denkmal 11.  
— Nationalmuseum 127, 168.  
— Parthenon 11.  
— Aristion-Stele 168.  
Athena von Ägina 146.  
— Parthenos 98, 142.  
Athena-Altar, Pergamon 3.  
Athenatempel, Ägina 11, 146.

Athenatempel, Priene 11.  
— Tegea 133, 149.  
Attika 123, 160, 323.  
Augsburg, Augustusbrunnen 158.  
— Bauten von Elias Holl 55, 78.  
— Chronik 298.  
Aurora des Michelangelo 134

## B.

Bacchus des Michelangelo 124, 134.  
Bamberg 135, 164.  
— Münster 73.  
— Reiter 138.  
Banca Commerciale, Mailand 133.  
Banco s. Nanni di B.  
Bandinelli, Baccio 41.  
Baptisterium, Florenz 26, 53, 56.  
— Pisa 53.  
Barbarelli, Giorgio, s. Giorgione.  
Barberini, Palazzo, Rom 73.  
Barberinischer Satyr 134.  
Barbieri, Giovanni Francesco, s. Guercino.  
Barbizon, Schule von 224.  
Bargello, Florenz 46.  
Barozzi, Giacomo, s. Vignola.  
Bartholomé, Albert 167.  
Bartholozzi, Francesco 267.  
Basel 4.  
— Museum 241 f.  
Beardsley, Aubrey 275, 285, 301.  
Beauvais, Kathedrale 36.  
Beethoven s. Klinger.



- Begarelli, Antonio 95.  
 Begas, Reinhold 113.  
 Bellini, Gentile 219.  
 — Giovanni 201, 215, 243, 253.  
 Belvedere, Apollo von 129.  
 Benedetto da Majano 111.  
 Benrath, Schloß 39.  
 Berlin, Akademie der Künste 74.  
 — Gebäude der ehem. Kgl. Bibliothek 73.  
 — Bismarck-Denkmal 113.  
 — Böcklin, Arnold, Pietà 200.  
 — Brandenburger Tor 109.  
 — Gendarmenmarkt 44.  
 — Grabstele der Hegeso 111.  
 — Kupferstichkabinett 219, 293.  
 — Altes Museum 135.  
 — Kaiser Friedrich-Museum 56, 111, 222, 234, 241, 243, 244.  
 — Nationalgalerie 139, 215, 216, 226, 229, 253.  
 — Pfahlroste 8.  
 — Schloß, Kgl. 45, 73.  
 — Haus Wertheim 32, 59, 65, 71, 78.  
 — Zeughaus 133.  
 Bernini, Lorenzo 42 f., 47, 134, 137, 144, 151.  
 Bertram, Meister 98.  
 Bewick, Thomas 263.  
 Biblioteca Ambrosiana, Mailand 191.  
 Biblioteca Laurenziana, Florenz 22.  
 Bismarck-Denkmal, Berlin 113.  
 Blois, Schloß 46.  
 Blon s. Le Blon.  
 Boccaccio 300.  
 Böcklin, Arnold 193, 200, 207, 220, 226 ff., 233, 235 f., 239, 241 f., 253.  
 Bologna, Accademia 229.  
 — s. a. Giovanni da B.  
 Bolswerth, die Brüder 305.  
 Borghese, Villa, Rom 134.  
 Borghesischer Fechter 130, 134.  
 Borromini, Francesco 73.  
 Bosch, Hieronymus 219, 221.  
 Bosse, Abraham 324.  
 Böttger, Johann Friedrich 95.  
 Botticelli, Sandro 200, 241, 273, 298, 302 f.  
 Boucher, François 261.  
 Bourges, Kathedrale 36.  
 Bouteux s. Le Bouteux.  
 Bouts, Dirk 221.  
 Bramante, Donato d'Agnolo, genannt 26, 37 f., 53, 69, 74, 77, 158, 213.  
 Brandenburg a. H. 4.  
 Brandenburger Tor, Berlin 109.  
 Braunschweig 3.  
 — Altstadt-Rathaus 71.  
 — Burg Dankwarderode 31.  
 — Gewandhaus 29.  
 — Martinskirche 29.  
 — Museum 224, 242.  
 — Rathaus 16, 58, 74.  
 Bremen, Kunsthalle 219.  
 Brera, Mailand 252.  
 Breughel, Peter d. Ä. 221.  
 Britisches Museum, London 125, 128, 133, 140.  
 Bronzino, Angelo 242.  
 Brouwer, Adriaen 223.  
 Bruchsal, Schloß 325.  
 Brügge, Museum 219.  
 Brühl, Schloß 39, 325.  
 Brunelleschi, Filippo 7, 26.  
 Brunni, Grabmal des, Florenz 165.  
 Brüssel, Museum 152.  
 Budapest, Nationalgalerie 293.  
 Buonarroti s. Michelangelo.  
 — Casa, Florenz 144.  
 Burgkmair, Hans 302.  
 Burgund 217.  
 Busch, Wilhelm 279, 289.  
 Byzanz 14.  
 — Basiliken 210.
- C.**
- Ca' d'oro, Venedig 59.  
 Cagliari, Paolo, s. Veronese.  
 Calais, Bürger von 139.  
 Calot, Jacques 266, 275.  
 Camera degli Sposi, Mantua 212.  
 Campanile, Florenz 164.  
 — Pisa 72.  
 — Venedig 41, 45, 74.  
 Camposanto, Pisa 217.  
 Canale, Giovanni Antonio, s. Canaletto.  
 — Grande, Venedig 24.  
 Canaletto, Giovanni Antonio, genannt 219, 274.  
 Cancellaria, Rom 62, 73.  
 Cano, Alonzo 98.  
 Canova, Antonio 167.  
 Capelle, Jan van de 222.  
 Caracallathermen, Rom 139.  
 Caritas von Andrea del Sarto 152.  
 S. Carlo alle quattro fontane, Rom 73.  
 Carnavalet, Hôtel, Paris 39.  
 Carpaccio, Vittore 213, 215, 219.  
 Carpeaux, Jean Baptiste 138.  
 Carpi, Ugo da 263.  
 Carracci, Annibale 224.  
 — die Brüder 261, 296.  
 Carrara 99, 102.  
 Carriera, Rosalba 190.  
 Carrière, Eugène 235, 242.  
 Carries, Jean 95.  
 Carstens, Jakob Asmus 274.  
 Casa del Diavolo, Vicenza 64.  
 Cassel, Gemäldegalerie 224, 228, 252.  
 Castagno, Andrea del 185, 187, 199, 231, 240, 253.  
 Castelfranco 240.  
 Cellini, Benvenuto 97, 107, 155, 157.  
 Chambord, Schloß 39, 77.  
 Champagne, Philippe de 239.  
 Chantilly, Schloß 55.  
 Chaplain, Jules Clément 110.

- Chares 140. [152.  
 Charlottenburg, Mausoleum  
 — Schiller-Theater 28.  
 Charpentier, Alexandre 110.  
 Chartres, Kathedrale 13,  
 36, 126, 143 f., 160, 163.  
 Chavannes, Puvis de 185,  
 192, 210, 225.  
 Chenonceaux, Schloß 77.  
 Cheopspyramide 73.  
 Chéret, Jules 271.  
 China 322.  
 Chodowiecki, Daniel 270,  
 303, 322.  
 Cività Castellana 49.  
 Clam-Gallas, Palais, Prag 10.  
 Cleef, Joos van 234.  
 S. Clemente, Rom 34.  
 Colleoni-Denkmal, Venedig  
 114, 138, 157.  
 Colombe, Michel 112.  
 Colonna, Francesco 300.  
 Colosseum, Rom 10, 64.  
 Como 56.  
 Constable, John 223, 226.  
 Consulta, Hof der, Rom 33.  
 Contucci, Andrea, s. San-  
 sovino.  
 Coques, Gonzales 324.  
 Corot, Camille 223 f.  
 Correggio, Antonio Allegri,  
 genannt 152, 201.  
 Cosimo, Piero di 217, 243.  
 Cranach, Lukas 219.  
 Crane, Walter 301.  
 Creglingen, Marienaltar 146.  
 S. Croce in Florenz 33, 107,  
 112, 165, 171, 240.  
 Czartoryski, Galerie, Kra-  
 kau 234.  
 Czernin, Sammlung, Wien  
 214.
- D.**
- Dankwarderode, Burg 31.  
 Dannecker, Johann Hein-  
 rich 138.  
 Dante 302 f., 298.  
 Danzig 4.  
 — Englisches Haus 32.  
 Dario, Palazzo, Venedig 56.  
 61.
- Daubigny, Charles Fran-  
 çois 223.  
 Daumier, Honoré 271.  
 David, Gérard 219, 221, 234.  
 — von Bernini 134.  
 — von Donatello 135, 164.  
 — von Michelangelo 104,  
 121, 134.  
 Debucourt, Philibert 269.  
 Delaborde, Paul 300.  
 Delacroix, Eugène 271.  
 Delft 220.  
 Delphi, Schatzhaus 161, 170.  
 — Wagenlenker 106, 112,  
 141, 145.  
 Demarteau, Gil 267.  
 Demosthenes 143.  
 S. Denis von Notre Dame,  
 Paris 36.  
 Desiderio da Settignano 165.  
 Dettmann, Ludwig 250.  
 Diadumenos 128.  
 Diana von Versailles 129.  
 Diaz de la Peña, Narcisse  
 223.  
 Dietz, Julius 56.  
 Dionysos 145.  
 Dogenpalast, Venedig 46,  
 56, 59, 71, 77, 229.  
 Donatello, Donato di Betto  
 Bardi, genannt 107, 112,  
 134, 138, 141, 143, 145,  
 148, 157, 164, 171, 173.  
 Donato d'Agnolo s. Bra-  
 mante.  
 Donau 220.  
 Doria, Palazzo, Rom 224,  
 236.  
 Dorisch, Säulenordnung 9,  
 11, 64, 70, 144 f.  
 Doryphoros 100, 120, 125,  
 127 f., 130.  
 Dou, Gerard 183, 200.  
 Dresden, Elbebrücken 49.  
 — Galerie 224 f., 240, 252.  
 — Holbeins Sieur de Mo-  
 rette 239.  
 — Kupferstichkabinett 293.  
 — Schloß 46.  
 — Stadtbild 79.  
 — Zwinger 71.
- Dresden, Zwingerplatz 44.  
 Duccio, Agostino di 100.  
 Dughet, Caspar 225.  
 Dupré, Jules 223.  
 Dürer, Albrecht 82, 180,  
 186, 219 f., 228, 234 ff.,  
 243 f., 261, 265, 273 f.,  
 277, 279, 282, 286, 288,  
 295 f., 298, 301 f.  
 Düsseldorf, Kunsthalle 226.  
 Dyck, Antony van 229,  
 231, 233 ff., 241 ff., 274,  
 291, 306.
- E.**
- Ecouen, Schloß 39, 55.  
 Edinburg, Stadtbild 75.  
 Eiffelturm, Paris 66, 68, 73.  
 Einhardsbasilika in Stein-  
 bach 34.  
 Eirene von Kephisodotos  
 130.  
 Eisen, Charles 300.  
 Elbe-Brücken, Dresden 49.  
 Elektra 139.  
 Elisabethenkirche, Marburg  
 36.  
 Elsheimer, Adam 220.  
 Eltham, Schloß 15.  
 Eltz a. d. Mosel, Burg 65.  
 Engelsbrücke, Rom 49.  
 Englisches Haus, Danzig 32.  
 Erasmus von Rotterdam  
 302.  
 Erechtheion, Athen 10 f.,  
 70, 142, 160.  
 Eremitage, S. Petersburg  
 122, 242, 253.  
 Eremitani, Padua 212.  
 Erfurt, Dom 106.  
 — Domtreppe 46.  
 Eros 131.  
 Eyck, Brüder Hubert u.  
 Jan van 152, 193, 213,  
 215, 217, 221, 243.
- F.**
- Fabricische Brücke, Rom 49.  
 Farnese, Palazzo, Rom 48,  
 51, 64. [199.  
 Farnesina, Villa Rom 12, 73,

- Farnesischer Herkules, Wilhelmshöhe 109.  
 — Stier 133.  
 Fayûm 192.  
 Feuerbach, Anselm von 226, 238, 253.  
 Firth of Forth-Brücke 51.  
 Fischer, Otto, 277, 286.  
 Fleischbrücke, Nürnberg 50.  
 Florenz, Accademia 94, 104, 121, 129.  
 — S. Annunziata 199, 213.  
 — Archäologisches Museum 128 f.  
 — Arnobrücken 49.  
 — Baptisterium 26, 53, 56, 148, 171.  
 — Bargello 46.  
 — Biblioteca Laurenziana 22, 47.  
 — Campanile 74, 164.  
 — Casa Buonarroti 144.  
 — S. Croce 33, 107, 112, 165, 240.  
 — Dom 14, 164.  
 — Grabmäler des Bruni u. Marzupini 165.  
 — Loggia dei Lanzi 30, 137 f.  
 — S. Lorenzo 55, 110, 120 f.  
 — S. Maria Novella 42, 77, 213.  
 — Mediceergräber 110, 120 f., 152, 166.  
 — S. Miniato 56, 110, 166.  
 — Nationalmuseum 135, 141, 143.  
 — Ognissanti 240.  
 — Or San Michele 135, 137.  
 — Palazzo Gondi 46.  
 — Palazzo Pandolfini 57.  
 — Palazzo Pazzi 57.  
 — Palazzo Pitti 38, 57, 225, 229, 236, 241, 254.  
 — Palazzo Riccardi 38, 57, 217.  
 — Palazzo Rucellai 38.  
 — Palazzo della Signoria 65, 72, 77, 151.  
 — Palazzo Strozzi 7 f., 16, 38, 77.
- Florenz, Palazzo Vecchio s. Palazzo della Signoria.  
 — Pazzikapelle 26.  
 — Piazza della Signoria 30, 41.  
 — Ponte della Trinità 49.  
 — Ponte vecchio 50.  
 — Scalzi, Hof der 152, 230.  
 — S. Spirito 17.  
 — Stadtbild 79.  
 — Uffizien 41, 122, 134, 137, 139, 200, 219, 233 ff., 242 f., 293.  
 S. Florian, Kloster 46.  
 Floridsdorf bei Wien, Giselasäle 56.  
 Fondaco dei Tedeschi, Venedig 32.  
 Fontainebleau, Schloß 55, 318.  
 — Schule von 223.  
 Fontana Tartarughe, Rom 158.  
 Fragonard, Jean Honoré 261, 282 f., 295.  
 Francesca, Piero della 184, 192, 213, 218, 248.  
 S. Francesco, Arezzo 213.  
 Franciabigio, Francesco di Cristofano Bigi, genannt 241 f.  
 François, Jean Charles 267.  
 Franken 220.  
 Frankfurt a. M., Danneckers Ariadne 138.  
 — Städtisches Institut 241.  
 Frarikirche, Venedig 160, 167.  
 Freiberg i. S., Goldene Pforte 9, 163.  
 — Kreuzigungsgruppe 123.  
 Frémiet, Emanuel 116.  
 Friedrich, Caspar David 216, 226, 241, 322.  
 Fulda, Salvatorkirche 34.
- G.**
- Gainsborough, Thomas 234, 304.  
 Gattamelata-Denkmal, Padua 114, 138, 145, 157.  
 Gaul, Richard 153.  
 Gelée, Claude s. Lorrain, Claude.  
 Gelnhausen, Kaiserpfalz 31.  
 — Marienkirche 36.  
 Gendarmenmarkt, Berlin 44.  
 Genelli, Bonaventura 274, 279.  
 Genter Altar 152, 217.  
 Genua, Stadtbild 75.  
 St. Georg von Donatello 164.  
 Gérard, François 234.  
 Géricault, Théodore 179, 248, 271.  
 Germanisches Museum, Nürnberg 95, 219.  
 Gernode, Stiftskirche 35.  
 Geßner, Salomon 302, 322.  
 Gesù, Il, Rom 37, 62, 77, 85.  
 A'Gesuiti, Venedig 77.  
 Ghiberti, Lorenzo 96, 135, 148, 164, 171.  
 Ghirlandajo, Domenico 240, 243.  
 Giacomo della Porta 37.  
 S. Gimignano 79.  
 S. Giorgio degli Schiavoni 213.  
 S. Giorgio Maggiore, Venedig 41, 45.  
 Giorgione, Giorgio Barbarelli (?), genannt 224, 240, 253.  
 Giotto di Bondone 74, 178 f., 192, 194, 209, 212, 215, 240.  
 Giovanelli, Palazzo, Venedig 224.  
 Giovanni da Bologna 41, 130, 137.  
 S. Giovanni e Paolo, Venedig 224.  
 Giselasäle in Floridsdorf 56.  
 Glyptothek, München 125, 127, 134, 139.  
 Goethe, Wolfgang v. 32, 224, 232, 234, 240, 279.  
 Goldene Pforte, Freiberg i. S. 9, 163.  
 Gondi, Palazzo, Florenz 46.

Görlitz, Rathaus 46.  
 Goslar 3, 97.  
 — Kaiserpfalz 31.  
 Gossaert, Jan van Mabuse 234.  
 Gotha, Selbstbildnis van Dycks 243.  
 Goya, Francesco y Lucientes 207, 221, 223, 236, 266, 271, 275, 288.  
 Graff, Anton 231, 238.  
 Grand Trianon 322.  
 Gravelot, Herbert François 300.  
 Greco s. Theotocopuli.  
 Green, Valentin 304.  
 Greiner, Otto 247.  
 Griechenland 106.  
 Grien, Hans Baldung 200, 219, 261.  
 Grimani-Reliefs 173.  
 Gros, Jean Antoine 234.  
 Grünewald, Matthias 187, 199, 207, 219 f.  
 Guardi, Francesco 185, 207, 219.  
 Guercino, Francesco Barbieri, genannt 296.

**H.**

Haag 217.  
 — Mauritshuis 220, 231, 236, 243.  
 Haarlem 237.  
 Habakuk von Donatello 164.  
 Hackert, Jan 222.  
 Hagia Sophia, Konstantinopel 14.  
 Halikarnaß, Mausoleum 59, 129, 133, 148.  
 Halm, Peter 274, 306.  
 Hals, Franz 231, 234, 237.  
 Hamburg, Kunsthalle 236 f.  
 — Stadtbild 79.  
 Hamburg-Harburger Eisenbahnbrücke 50.  
 Hameln, Hochzeitshaus 55.  
 Hansa 32.  
 Harmodios 139.  
 Hartenfels, Schloß 46.

Hegeso, Grabstele der 111, 144, 172.  
 Heidelberg, Schloß 55.  
 Heilbronn, Rathaus 46.  
 Heine, Th. Th. 277, 283, 285 f.  
 Helmholtz, Hermann v. 204.  
 Hering, Ewald 197.  
 Herkulanum 322.  
 Herkules, Farnesischer, Wilhelmshöhe 109.  
 Hermes des Praxiteles, Olympia 125, 128, 131, 148.  
 Heß, H. Maria von 244.  
 Hildebrand, Adolf 126, 158, 233.  
 Hildesheim 3, 97.  
 — Domhof 41.  
 — Michaeliskirche 35, 106.  
 Hippodameia 145. [222.  
 Hobbema, Meindert 181,  
 Hodler, Ferdinand 210.  
 Hogarth, William 275.  
 Holbein, Hans d. J. 231, 234, 236, 239, 243, 263, 274, 277, 285, 295, 301 f.  
 Holl, Elias 55, 78.  
 Hooch, Pieter de 214, 216.  
 Hope, Galerie, London 225.

**I, J.**

Idolino 128 f.  
 Irland 298.  
 Jacobsz, Dirk 229.  
 Janinet, François 269.  
 Jank, Angelo 271, 282 f.  
 Janssens, P. 214.  
 Japan 3.  
 Jeanne d'Arc-Denkmal, Paris 116.  
 Jeremias von Donatello 164.  
 Jonisch, Säulenordnung 9, 11, 64.  
 Julius-Denkmal von Michelangelo 136, 166.

**K.**

Kaiser Friedrich-Museum, Berlin 56, 111, 222, 234, 241, 243, 244.

Kaisersteg in Oberschönweide 50.  
 Kalckreuth, Graf Leopold v. 200.  
 Kändler, Joh. Joachim 95.  
 Kann, Sammlung, Paris 243.  
 Kapitol, Rom 114.  
 Kapitolisches Museum, Rom 133.  
 Kapitolsplatz, Rom 30, 42, 158.  
 Karlsbrücke, Prag 49.  
 Karlsruhe, Galerie 226.  
 — Museum 238.  
 Karyatiden 70, 142.  
 Kehlheim 99.  
 Kephisodotos 130.  
 Kersting, Georg Friedrich 216, 322.  
 Kleist, Heinrich von 303.  
 Klinger, Max 96, 98, 107, 112, 122, 266, 275 f., 281, 283, 288, 302.  
 Knidische Aphrodite (Venus) 125, 140, 144, 146.  
 Koch, Joseph Anton 226.  
 Koepping, Karl 306.  
 Kolmar 207.  
 — Museum 219.  
 Köln, Dom 23, 36, 53, 65.  
 — Stadtbild 79.  
 Koninck, Philipp 222.  
 Konservatorenpalast, Rom 64, 133.  
 Konstantinopel, Hagia Sophia 14.  
 Konstantinsbogen, Rom 70.  
 Korenhalle des Erechtheions 70, 160.  
 Korinthisch, Säulenordnung 9, 11, 64.  
 Krakau, Galerie Czartoryski 234.  
 — Marienkirche 150, 165.  
 — Museum 224.  
 Kresilas 135.  
 Kristallpalast in London 6.  
 Kritios 127.  
 Krüger, Albert 306.

**L.**

Laach, Abteikirche 35.  
 Laas 99.  
 Labia, Palazzo, Venedig 201.  
 Lafontaine, Jean de 300.  
 Landshut i. B., Straßenbild 24.  
 Lansdowne, Sammlung 131.  
 Lanzi, Loggia dei, Florenz 30, 137 f., 155, 158.  
 Laokoon 116, 133, 136.  
 Laon, Kathedrale 36.  
 Lateranisches Museum, Rom 131, 133, 135, 143.  
 Laurentiuskapelle am Straßburger Münster 165.  
 Laurenziana, Biblioteca, Florenz 47.  
 Lebarbier 300.  
 Le Blon, Jakob Christoph 269.  
 Le Bouteux 300.  
 Lebrun, Charles 324.  
 Lechter, Melchior 301.  
 Leipzig, Klingsers Beethoven 112.  
 — Rathaus 74.  
 Lenbach, Franz v. 190, 240.  
 Leonardo da Vinci 129, 179, 180, 182, 185, 187, 199, 213, 218, 231, 234, 240, 243, 247, 253, 261, 277, 282, 285, 291 f., 295 f., 306.  
 Lesbos 100.  
 Lessing, Gotthold Ephraim 303.  
 Leyden, Lukas von 274.  
 Liebermann, Max 234, 237.  
 Liebfrauenkirche, Trier 36.  
 Liljefors, Bruno 250.  
 Limburg, Dom 36, 58.  
 Liotard, Jean Etienne 190.  
 Lippi, Fra Filippo 244.  
 London, British Museum 125, 128, 133, 140.  
 — Galerie Hope 225.  
 — Kristallpalast 6.  
 — Nationalgalerie 213, 222, 237, 239, 243.

London, Sammlung Lansdowne 131.  
 — St. Pancras-Bahnhof 32.  
 — Stalhof 32.  
 — Viktoria- u. Albertmuseum 230, 252 f.  
 Lorenzetti, Ambrogio 217.  
 S. Lorenzo, Florenz 55, 110, 120 f., 145, 148, 166.  
 Lorrain, Claude 184 f., 225 f.  
 Lotto, Lorenzo 239.  
 Louvre, Paris 58, 73, 127, 129, 134, 136, 144, 155, 214, 224, 229, 235, 239 f., 243 f., 293.  
 — Galerie d'Apollon 324.  
 — Uhrpavillon 61.  
 Lübeck 4.  
 — Rathaus 46.  
 — Stadtbild 79.  
 Lücke, Ch. Ludwig 95.  
 Ludwigsburg, Marktplatz 44.  
 — Schloß 39.  
 Ludwigslust, Schloß 322.  
 Lüneburg 4.  
 — Rathaus 316.  
 Luzern, Holzbrücke 49.  
 Lykien 174.  
 Lyon, Palais des Arts 225.  
 — Stadtbild 75.  
 Lysias-Stele, Athen 170.  
 Lysikrates-Denkmal 11, 322.  
 Lysippos 97, 128, 130, 135, 149, 154.

**M.**

Mabuse, Jan van, s. Gossaert.  
 Mac Ardell 304.  
 Maderna 37 f.  
 Madonna Medici 130, 145 f., 155, 167.  
 Madrid, Prado 215, 219, 250, 296.  
 Magdeburg, Dom 13, 18, 36, 163.  
 — Stadtbild 79.  
 — Straßenbild 24.  
 Mailand, Banca Commerciale 133.  
 — Biblioteca Ambrosiana 191.

Mailand, Brera 252.  
 — S. Satiro 26.  
 Mainz, Dom 35.  
 Majano s. Benedetto da M.  
 Majorka, Majolikaware 95.  
 Malermi 300.  
 Malmaison, Schloß 322.  
 Manet, Edouard 223.  
 Mantegna, Andrea 26, 183, 185, 212, 236, 239, 253, 273.  
 Mantua, Camera degli Sposi 212.  
 — Castello di Corte 236.  
 Marburg a. L., Elisabethenkirche 36.  
 — Straßentreppen 46.  
 Marc Aurel-Denkmal, Rom 30, 114, 158.  
 S. Marco, Venedig 14, 17, 22, 56, 74, 84.  
 Marées, Hans von 192, 248, 294 f.  
 S. Maria dei Miracoli, Venedig 56.  
 S. Maria del Popolo, Rom 166.  
 S. Maria della Vittoria, Rom 144, 151.  
 S. Maria Novella, Florenz 42, 77, 213.  
 Marienaltar von Tilman Riemenschneider 146.  
 Marienburg 31. [36,  
 Marienkirche, Gelnhausen — Krakau 150, 165.  
 Markusbibliothek, Venedig 57.  
 Markuskirche, Venedig 41.  
 Markusplatz, Venedig 42.  
 Marseillaise von Rude 138.  
 Marsyas 133 f.  
 Marzupini, Grabmal des, Florenz 165.  
 Martinskirche, Braunschweig 29.  
 Masèr, Villa 219.  
 Massys, Quentin 239, 241, 243.  
 Matthäus von Michelangelo 104, 129.

- Mauritshuis, Haag 220, 231, 236, 243.  
 Maursmünster, Kirche 11, 58.  
 Mausoleum, Charlottenburg 152.  
 — Halikarnaß 59, 129, 133, 148.  
 Maximilianeum, München 55.  
 Mazzoni, Guido 95.  
 Mediceergräber, Florenz 110, 120 f., 152, 166.  
 Mediceer-Kapelle, Florenz 151.  
 Medici, Cosimo de' 243.  
 — Lorenzo de' 121.  
 — Palazzo, Florenz 61.  
 Meißel, Albrechtsburg 46.  
 Meister der Spielkarten 265.  
 Melk, Stiftskirche 14.  
 Memling, Hans 219.  
 Mengs, Raphael 190.  
 Menzel, Adolf v. 191, 215, 263, 271, 277, 295, 302 f., 305.  
 Messel, Alfred 32, 71.  
 Meunier, Constantin 114, 138.  
 Michaeliskirche, Hildesheim 35, 106.  
 Michelangelo Buonarroti 7, 22, 30, 37, 41, 47, 58, 64, 69, 74, 77, 93 f., 100 f., 103 f., 110, 114, 120 ff., 125 f., 129 f., 133 f., 136, 138, 143 ff., 151 f., 155, 157 f., 166 f., 178, 192, 208, 228 ff., 241, 249, 261, 277 ff., 292 ff.  
 Michelozzo di Bartolomeo 96.  
 Millet, François 224 f.  
 Milo, Venus von 116.  
 Miltenberg 3.  
 S. Miniato, Florenz 56, 110, 166.  
 Monet, Claude 220, 223, 261, 291.  
 Montanes, Jean Martinez 98.  
 Montefeltre 219.  
 Moreau, Gustave 300.  
 Morghen, Raffaello 306.  
 Mörke, Eduard 303.  
 Moroni, Giovanni Battista 243.  
 Morris, William 301, 325.  
 Moses von Claus Sluter 144.  
 — von Michelangelo 121, 143.  
 Mschatta 56.  
 Müller-Breslau, Heinrich 50.  
 Munch, Eduard 207.  
 München, Alte Pinakothek 112, 219, 225, 229, 234 f., 245, 254.  
 — Anatomiegebäude 5.  
 — Arkaden 226.  
 — Fassade der Residenz 57.  
 — Glyptothek 125, 127, 134, 139.  
 — Künstlertheater 28.  
 — Maximilianeum 55.  
 — Nationalmuseum 74.  
 — Prinz-Regenten-Theater 28.  
 — Schack-Galerie 244.  
 — Selbstbildnis Dürers 236.  
 — Wittelsbacher Brunnen 158.  
 Müngsten, Talbrücke 51.  
 Murillo, Estéban Bartholomé 252, 306.  
 Münster, Domplatz 41.  
 — Lauben 71.  
 — Rathaus 316.  
 Myron 128, 130.
- N.**
- Nancy, Place Royale 43 f.  
 Nanni di Banco 137, 164.  
 Nantes, Kathedrale 112.  
 Naumburg a. S., Dom 143, 164.  
 Neapel, Museum 127, 139, 144.  
 Nesiotos 127.  
 Nike des Paionios 143.  
 — von Samothrake 144, 155.  
 Nikegestalten 143.  
 Niobe 134, 139.  
 Niobide 116, 133, 139, 144.  
 Notre Dame, Paris 36, 65.  
 Nowgorod, Petershof 32.  
 Nürnberg, Fleischbrücke 50.  
 — Frauenkirche 95.  
 — German. Museum 95, 219.  
 — Rathaus 55.  
 — Schöner Brunnen 157.  
 Nymphenburg 39.  
 Nyx 144.
- O.**
- Oberländer, Adolf 263, 289.  
 Oberschönweide bei Berlin, Kaisersteg 50.  
 Oberzell, Kloster 46.  
 Ognissanti, Florenz 240.  
 Olympia 132, 139, 141, 144, 148, 161 f.  
 — Hermes von Praxiteles 125.  
 — Museum 128.  
 — Zeustempel 11, 116.  
 Omphalos-Apollon 127.  
 Orestes 139.  
 Orlik, Emil 306.  
 Orpheusrelief 114, 123, 132, 172.  
 Or San Michele, Florenz 135, 137, 164 f.  
 Ospedale del Ceppo, Pistoja 95.  
 Otto-Heinrich-Bau, Heidelberg 55.
- P.**
- Padua, Eremitani 212.  
 — Gattamelata-Denkmal 114, 138, 145, 157.  
 — Palazzo della Ragione (Salone) 15, 84.  
 — Il Santo 173.  
 Paestum, Poseidontempel 11.  
 Paionios 143.  
 Palladio 64, 71, 74.  
 Pandolfini, Palazzo, Florenz 57.  
 Pantheon, Paris 121.  
 — Rom 12, 15, 26, 52, 85.

- S. Paoli fuori le mura, Rom 34.  
 Paradiesespforte, Magdeburger Dom 163.  
 Paradiesestür, Florenz, Baptisterium 171.  
 Paris, Arc de Triomphe 138.  
 — Monument aux Morts von Bartholomé 167.  
 — Große Oper 47.  
 — Hôtel Richelieu 39.  
 — Hôtel Soubise 39.  
 — Jeanne d'Arc-Denkmal 116.  
 — Louvre 58, 61, 73, 127, 134, 136, 144, 155, 214, 224, 229, 235, 239 f., 243 f., 293, 324.  
 — Nationalbibliothek 162.  
 — Notre Dame 36, 65, 163.  
 — Panthéon 121.  
 — Père Lachaise 167.  
 — Place de la Concorde 29.  
 — Place Dauphine 30.  
 — Place Royale 30.  
 — Place Vendôme 43, 158.  
 — Place des Victoires 43.  
 — Place des Vosges 30.  
 — Saint Denis von Notre Dame 36.  
 — Sammlung Kann 229, 243.  
 — Seinebrücken 49.  
 Paros 99.  
 Parthenon, Athen 11, 141 f., 145 f., 148, 151, 161 f., 168, 172 f.  
 — Parthenonfries 111, 123, 132.  
 Paul, Bruno 320.  
 Pazzi, Palazzo, Florenz 57.  
 Pazzikapelle, Florenz 26.  
 Pergamon, Athena-Altar 125, 133, 144, 173.  
 Peitho 141.  
 Peña, Narcisse de la, s. Diaz.  
 Pentelisch 99.  
 Père Lachaise, Paris 167.  
 Perikles 123, 135.  
 Perugino, Pietro 217.  
 Peruzzi, Baldassare 305.  
 S. Peter, Rom 6, 14, 26 f., 30, 37, 47, 53, 56, 58, 64, 68, 71 f., 77, 85, 138, 145, 158.  
 S. Petersburg, Eremitage 122, 242, 253.  
 Petersplatz, Rom 30, 38, 42 f.  
 Phaistos auf Kreta 45.  
 Phidias 98, 112, 113, 132, 142.  
 Pienza, Piazza 30.  
 Pietà von Böcklin 200.  
 — von Michelangelo 138, 145 f., 151.  
 S. Pietro in Vincoli, Rom 121, 143.  
 Pinakothek, München 112, 219, 225, 229, 234 f., 245, 254.  
 Piombino, Apollo von 127.  
 Piombo, Sebastiano del 241.  
 Piranesi, Giovanni Battista 274.  
 Pisa, Baptisterium 53.  
 — Campanile 72.  
 — Camposanto 217.  
 — Dom 33, 62.  
 — Kanzelreliefs von Giov. Pisano 173.  
 — Säulengalerien des Doms 64.  
 — schiefer Turm 62, 67.  
 Pisano, Andrea 114, 170, 172.  
 — Giovanni 126, 139, 173.  
 — Vittore 109.  
 Pissaro, Camille 220.  
 Pistoja, Ospedale del Ceppo 95.  
 Pitti, Palazzo, Florenz 38, 57, 200, 225, 229, 236, 241, 243, 254.  
 Plutos von Kephisodotos 130.  
 Poliphilo 300.  
 Pollaiuolo, Antonio del 96.  
 — Piero 273.  
 Polyklet 100, 120, 125, 127 f., 130.  
 Pompeji 4, 28, 157, 192, 322.  
 — Artemis 144.  
 Pons Aelius, Rom 49.  
 Ponte della Trinità, Florenz 49.  
 — di quattro capi, Rom 49.  
 — salaro bei Rom 49.  
 — vecchio, Florenz 50.  
 — — Verona 49.  
 Pontius, Paulus 305.  
 Pontormo, Jacopoda 243.  
 Porta, Giacomo della 158.  
 Poseidon 111, 131.  
 Poseidontempel, Paestum 11.  
 Poussin, Nicolas 185, 224 f., 227.  
 Prado, Madrid 215, 219, 250, 296.  
 Prag, Palais Clam-Gallas 10.  
 — Karlsbrücke 49.  
 — Rudolphinum 219.  
 Praxiteles 99, 125, 128 f., 130, 132, 139, 144, 146, 148.  
 Preller, Friedrich 226.  
 Priene, Athenatempel 11, 157.  
 Prinz-Regenten-Theater, München 28.  
 Prokuratien, Venedig 41 f.  
 Pyrenäen 99.
- Q.**
- St. <sup>¶</sup> Quentin 300.  
 Quirinal, Rom 33.
- R.**
- Raffael Santi 12, 26, 182, 191, 200, 210, 229 ff., 233 f., 236, 240 f., 244, 247 f., 253, 277 ff., 292 ff., 305 f.  
 Ragione, Palazzo della, Padua 15.  
 — — Vicenza 71.  
 Raimondi, Marcantonio 274, 305.  
 Rauch, Christian Daniel 152.

- Ravenna, S. Apollinare in Classe 8, 10, 15, 34, 210.  
— S. Vitale 26, 210.
- Redentore, Il, Venedig 85.
- Reims, Kathedrale 13, 16, 36, 53, 58, 62, 65, 72, 126, 135, 143, 160, 163.
- Rembrandt van Rijn, Harmsenz 183, 187, 200, 207, 210, 214 f., 221, 224, 226, 228 f., 231, 234 ff., 239, 242, 244, 252 f., 261, 266, 270, 273 f., 279, 281 ff., 285, 288, 291, 293 ff.
- Reni, Guido 296, 306.
- Rethel, Alfred 302.
- Reynolds, Joshua 231, 234, 236, 304.
- Rialtobrücke, Venedig 50.
- Riccardi, Palazzo, Florenz 38, 57.
- Richelieu, Hôtel, Paris 39.
- Richter, Ludwig 286, 303.
- Riemenschneider, Tilman 98 f., 135, 146, 165.
- Robbia, Familie 56, 95.  
— Luca della 95, 170.
- Robusti, Jacopo, s. Tintoretto.
- S. Rocco, Scuola di, Venedig 224.
- Rodin, Auguste 101, 121 f., 126, 134, 136, 138 f., 150, 291.
- Rom, Cancellaria 62, 73.  
— Caracallathermen 139.  
— S. Carlo alle quattro fontane 73.  
— S. Clemente 34.  
— Colosseum 10, 64.  
— Farnesina 12, 73, 199.  
— Il Gesù 33, 37, 58, 62, 77, 85.  
— Kapitol 114.  
— Kapitolisches Museum 133.  
— Kapitolsplatz 30, 42, 158.  
— Kapitilstreppe 46.  
— Knidische Venus 125.  
— Konservatorenpalast 64.
- Rom, Konstantinsbogen 70, 133.  
— Marc Aurel-Denkmal 114, 158.  
— S. Maria della Vittoria 144.  
— S. Maria del Popolo 151, 166.  
— Lateranisches Museum 131, 133, 135, 143.  
— Nationalmuseum 131, 133, 138.  
— Palazzo Barberini 73.  
— Palazzo Doria 224, 236.  
— Palazzo Farnese 48, 61, 64.  
— Palazzo Venezia 61, 77.  
— Pantheon 12, 15, 26, 52, 85.  
— S. Paolo fuori le mura 34.  
— St. Peter 6, 14, 26 f., 30, 37, 47, 53, 56, 58, 64, 68 f., 71 f., 77, 85, 138, 145, 158.  
— Petersplatz 30, 38, 42 f.  
— Piazza del Popolo 158.  
— Piazza Rusticucci 42.  
— S. Pietro in Vincoli 121, 143.  
— Quirinal 33.  
— Senatorenpalast 30.  
— spanische Treppe 46.  
— Straßenbild 25.  
— S. Susanna 77.  
— Vatikan 43, 128 f., 133, 136, 143 f., 148, 150, 213, 240, 247 f., 252.  
— Villa Borghese 134.
- Romano, Giulio 296.
- Romney, George 304.
- Rossellino, Antonio 110,  
— Bernardo 165 f.
- Rothenburg o. T. 24.  
— Blutaltar 165.
- Rottmann, Carl 226.
- Roty, Oscar 110.
- Rousseau, Théodore 223.
- Rubens, Peter Paul 189, 200, 225 ff., 234 f., 247, 253, 305.
- Rucellai, Palazzo, Florenz 38.
- Rude, François 138.
- Rudolphinum, Prag 219.
- Runge, Philipp Otto 226, 236, 242.
- Rupprecht von der Pfalz 268.
- Ruskin, John 301, 325.
- Ruysdael, Jakob van 222, 224.

## S.

- Saburoff, Sammlung 135.
- Salone, Padua 31.
- Salvatorikirche, Fulda 34.
- Salzburg, Dom 30.
- Salzwedel, Rathaus 74.
- Samos 106.
- Samothrake, Nike von 155.
- Sanssouci, Schloß 39, 72, 325.
- Sansovino, Contucci Andrea, genannt 166. [71.  
— Tatti, Jacopo, genannt Santo, il, Padua 173.
- Sarto, del Andrea, d'Agnolo, genannt 152, 199, 213, 215, 230, 236, 242 f., 261, 295.
- S. Satiro, Mailand 26.
- Sattler, Joseph 301.
- Satyr, Barberinischer 134.
- Savonnière 99.
- Scala d'Oro, Dogenpalast Venedig 46.
- Scala Regia, Rom, Vatikan 47.
- Scalzi, Hof der, Florenz 152, 230.
- Schack-Galerie, München 244.
- Schadow, Gottfried 139, 166.
- Schiavoni, S. Giorgio degli, Venedig 213.
- Schiller-Theater, Charlottenburg 28.
- Schirmer, Johann Wilhelm 226.
- Schleißheim, Schloß 294.
- Schlüter, Andreas 133, 158.



Schönbrunn, Schloß 39.  
 Schongauer, Martin 273.  
 Schultze-Naumburg, Paul 322.  
 Schwind, Moritz von 216, 226, 303.  
 Sebastiano del Piombo 244.  
 Seghers, Herkules 222, 268.  
 Seine-Brücken, Paris 49.  
 Selinunt, Burgtempel 168.  
 — Heratempel 99.  
 — Metope aus 132.  
 Semper, Gottfried 44, 310.  
 Senatorenpalast, Rom 30.  
 Senefelder, Alois 270.  
 Settignano, Desiderio da 165.  
 Siegen, Ludwig von 267.  
 Siena, Akademie 219.  
 — Stadtbild 79.  
 — Taufbrunnen 173.  
 Signoria, Palazzo della, Florenz 72, 151, 157.  
 — Piazza della, Florenz 30.  
 Sinding, Stephan 138.  
 Siphnierschatzhaus, Delphi 170.  
 Six, Jan, von Rembrandt 214, 235, 244.  
 — Sammlung 220, 235.  
 Sixtinische Decke, Rom 228.  
 — Kapelle, Rom 12.  
 Skopas 129, 133, 148 f.  
 Sluter, Claus 144.  
 Solitude, Schloß 39.  
 Solnhofen 99, 271.  
 Sophokles 135.  
 Soubise, Hôtel, Paris 39.  
 Speyer, Dom 35.  
 S. Spiritus, Florenz 17.  
 Spitzweg, Karl 200.  
 Stahlhof, London 32.  
 Stambul, Alexander-Sarkophag 112.  
 Stauffer-Bern, Karl 274.  
 Steinbach, Einhardsbasilika 34.  
 Steinhausen, Wilhelm 271.  
 Stephanus von Ghiberti 135.  
 Sterope 141.  
 Stoß, Veit 150, 165.

Strangford-Apollo 125.  
 Straßburg, Münster 36, 53, 58, 99, 126, 135, 143, 163, 165.  
 Strozzi, Filippo 111.  
 — Palazzo, Florenz 7 f., 16, 38.  
 S. Susanna, Rom 77.  
 Syrlin, Georg 98.

**T.**

Tajo-Brücke, Toledo 49.  
 Tanagra 95, 139.  
 Tardieu, Henri 304.  
 Tartarughe, Fontana, Rom 158.  
 Tatti, Jacopo, s. Sansovino.  
 Tegea, Athena-Tempel 133, 148, 149.  
 Tegernsee 99.  
 Tenea, Apollo von 125, 127, 132.  
 Ter Borch, Gerard 214, 261, 282, 291, 296.  
 Teutoburger Wald 109.  
 Theotocopuli, genannt il Greco 207.  
 Therese, heil., von Bernini 144.  
 Thermen, Rom 15.  
 Theseus 122, 146.  
 Thoma, Hans 226, 271.  
 Thorwaldsen, Bertel 244.  
 Tiepolo, Giovanni Battista 183, 189, 192, 205, 215, 296, 305.  
 Tintoretto, Jacopo Robusti, genannt 224, 235, 296.  
 Tizian Vecelli, di Cadore 189, 200, 224, 231, 234 f., 240, 252, 306.  
 Tizians Grabmal, Venedig 167.  
 Toledo, Tajo-Brücke 49.  
 Torgau, Schloß Hartenfels 46.  
 Toskana 217.  
 Tratzberg, Schloß 316.  
 Trausnitz, Schloß 46.  
 Treja-Brücke 49.

Trianon s. Grand T.  
 Trier, Liebfrauenkirche 36.  
 Troja 174.  
 Trysa-Gjölbaschi 174.  
 Turin, Heures de 261, 298.  
 Turner, William 207, 226.

**U.**

Uffizien, Florenz 41, 122, 134, 137, 139, 200, 219, 233 ff., 242 f.  
 Untersberg 99.

**V.**

Valmarana, Palazzo, Vicenza 64.  
 Vasari, Giorgio 103, 151.  
 Vatikan, Rom 43, 128 f., 133, 136, 143 f., 148, 150, 213, 240, 247 f., 252.  
 Vaux-le-Vicomte, Schloß 39 f., 324.  
 Vecchio, Palazzo, Florenz 65, 77.  
 Vecelli s. Tizian  
 Velasquez, Silva Diego de 179, 183, 215, 223, 234 f., 249.  
 Velde, Adriaen van de 222, 322.  
 Velthurns, Schloß 316.  
 Vendômeplatz, Paris 43, 158.  
 Vendramingrab, Venedig 160.  
 Venedig, Accademia 200, 213.  
 — Ca d'oro 59.  
 — Campanile 41, 45, 74.  
 — Canale Grande 24.  
 — Colleoni-Denkmal 114.  
 — Dogenpalast 41, 46, 56, 59, 71, 77, 229.  
 — Fondaco dei Tedeschi 32.  
 — Frarikirche 160.  
 — A'Gesuiti 77.  
 — S. Giorgio degli Schiavoni 213.  
 — S. Giorgio Maggiore 41, 45.  
 — Giovanni e Paolo 157, 224.

- Venedig, Grabmal Tizians 167.  
 — Höfe 28.  
 — S. Marco, Bibliothek 41, 57, 71.  
 — S. Marco, Dom 14, 17, 22, 56, 74, 84.  
 — S. Maria dei Miracoli 56.  
 — Palazzo Dario 56, 61.  
 — Palazzo Giovannelli 224.  
 — Palazzo Labia 201.  
 — Pfahlroste 8.  
 — Piazza S. Giovanni e Paolo 157.  
 — Piazza u. Piazzetta 41 f.  
 — Prokuratien 41 f.  
 — Il Redentore 85.  
 — Rialtobrücke 50.  
 — Scuola di San Rocco 224.  
 — Stadtbild 79.  
 — Vendramingrab 160.  
 — Zecca 57.  
 Venezia, Palazzo, Rom 61, 77.  
 Venus, Knidische, s. Aphrodite.  
 — von Milo 116.  
 Vermeer van Delft, Jan 207, 214, 216, 220 f., 324.  
 Verona, Arena 28.  
 — Ponte vecchio 49.  
 Veronese, Cagliari, Paolo, genannt 183, 219, 229.
- Verrocchio, Andrea del 138, 141, 157, 165.  
 Versailles, Diana 129.  
 — Schloß 39, 318.  
 Vicenza, Casa del Diavolo 64.  
 — Palazzo della Ragione 71.  
 — Palazzo Valmarana 64.  
 — Villa Rotonda, bei 17, 71, 74.  
 Victoires, Place des, Paris 43.  
 Vignola, Giacomo Barozzi, genannt 37.  
 Viktoria, Brandenburger Tor, Berlin 109.  
 Vinci s. Leonardo da V.  
 Vischer, Peter 172.  
 S. Vitale, Ravenna 26.  
 Vogesen 220.  
 Volpato, Giovanni 306.  
 Volterra, Daniele da 296.  
 Voralpen-Landschaft 220.  
 Vorstermann, Lucas 305.
- W.**
- Wartburg 31.  
 Watteau, Antoine 223, 261.  
 Wechselburg 135.  
 — Kreuzigungsgruppe 123.  
 Wedgwood, Josiah 95.  
 Weimar, Museum 226.  
 — Schloß 216, 241.  
 — Wittumspalais 16, 58, 78.
- Wertheim-Haus, Berlin 32, 59, 65, 71, 78.  
 Whistler, Mac Neil James 285.  
 Wien, Albertina, Hofmuseum 173, 219, 229, 239.  
 — Hofreitschule 73.  
 — Sammlung Czernin 214.  
 Wilhelmshöhe, Farnesischer Herkules 109.  
 — Schloß 322.  
 Winckelmann, Johann Joachim 103.  
 Wittelsbacher Brunnen, München 158.  
 Wittumspalais, Weimar 16, 58, 78.  
 Wolff, Fritz 306.  
 Worms, Dom 6, 12, 35.  
 Würzburg, Dom 41.  
 — Münster 41.  
 — Paradeplatz 41.  
 — Schloß 322.
- Z.**
- Zecca, Venedig 57.  
 Zeustempel, Olympia 11, 116.  
 Zöllner, Johann Karl Friedrich 182.  
 Zorn, Andreas 277.  
 Zwinger, Dresden 71.  
 Zwingerplatz, Dresden 44.

# Sachverzeichnis.

## A.

Abakus 9.  
Abdruckgattung 270.  
Abguß, Gips- 101.  
Abtastvorstellung 118,  
136, 169.  
Abtreppe 72.  
Adelshaus 24.  
Adresse, vor der 270.  
Affektgebärde 239.  
Ähnlichkeit 136, 232 f., 289.  
Akanthus 9.  
Akroterien 16.  
Akt 295 f.  
Aktenschrank 319.  
Alabaster 99 f.  
Alae 83.  
Algraphie 262, 270 f.  
Altar—bild 231, 273.  
— plastik 97, 165.  
— schrein 165.  
Aluminium 188, 271.  
Amphitheater 28.  
Anatomie 92, 115 f., 125 f.,  
183.  
Angewandte Kunst 310—325.  
Anordnung, horizontal-sym-  
metr. 60, 127.  
Anschaulichkeit 310 f., 313 f.  
Ansichtenfolge 153.  
Antiqua—druck 297.  
— schrift 300.  
Apsis 23, 34 f., 81, 83, 210.  
Aquädukt 49.  
Aquarell 190 f., 219.  
Aquatinta 262, 267 ff., 275 f.,  
280.  
Äquilibrierung s. Gleich-  
gewicht.

Architektur 1—90.  
— bild 185, 215.  
Architrav 10 ff., 70.  
Archivolte 165.  
Arena 28.  
Arkaden 8, 28, 212.  
Asphalt 266, 268.  
Asymmetrie 60, 116, 153,  
237, 253.  
Atlanten 10.  
Atrium 27, 33, 83, 318.  
Attika, die 70.  
Ätz—grund 266.  
— nadeltechnik 273.  
— verfahren 267, 271, 273.  
— wasser 266.  
Aufhöhen mit Bleiweiß 260.  
Aufleger 49 f.  
Aufriß 7, 18, 293.  
Aufschrift 254.  
Aufstechen 269.  
Augenblicksbewegung 121.  
Augenpunkt 91, 154, 174,  
181, 183, 212, 286.  
Ausdrucksbewegung 119,  
187, 239.  
Ausdruckshaltung 124.  
Ausgrabung 27.  
Aushebeeisen 263.  
Außentreppe 45 f.  
Ausstellungshalle 32.  
Autotypie 259.  
Avers 109.

## B.

Backstein 3.  
— bauten 69.  
Bahnhofshalle 15.  
Balken—decke 323.  
— köpfe 11.

Balkenlage 15.  
Balkon 61, 75.  
Balusterbeine 318, 323.  
Bank 316.  
Baptisterium 53, 148, 171.  
Basalt 99.  
Basilika 15, 23 f., 33, 53, 64,  
81, 83 f., 210.  
Basis 9.  
— höhe 113.  
Basrelief 168.  
Bauglieder 159 f.  
— bekrönende 8.  
— fußende 8.  
— lastende 8.  
— stützende 8.  
Bau—konstruktion 8—16.  
— material s. Baustoffe.  
— ordnung 2.  
— ornamentik 59.  
— physiognomie 64.  
— plastik 97, 112, 159, 163,  
165.  
Bau—platz 2.  
— proportionen 9 f., 17 f.  
— stil 17.  
— stoffe 2 ff., 69.  
— teile, geschlossene 69, 71.  
— — offene 69.  
Bautengruppe 73.  
Bau—umriß 69, 75 f.  
— zeichnung 6 ff.  
Bausen 191.  
Bauspapier 263.  
Bebauungsplan 2.  
Begleiterscheinung, sub-  
jektive 281.  
Beischlag 75.  
Beiwerk 241—244.  
Beize 111.

- Beleuchtung 80f., 112, 115,  
   149, 213, 295.  
 — künstliche 81.  
 — natürliche 81, 86.  
 Beleuchtungs—perspektive  
   183, 214.  
 — stärke 183.  
 Bergfried 31, 38, 45.  
 — kristall 105.  
 Beschlag 324.  
 Beton 5.  
 Betsaal 27.  
 Bett 316—318.  
 — himmel 317.  
 Bewegung 116f., 124f., 130,  
   245—250, 294.  
 — anhebende 121.  
 — Augenblicks- 121.  
 — Ausdrucks- 119, 187,  
   239.  
 — gehemmte 121.  
 — latente 125.  
 Bewegungen—ansätze 126.  
 — apparat 124.  
 — aufwand 122f., 145.  
 — folge 138.  
 — gefühl 278.  
 — moment, rückwärtswei-  
   sender 247.  
 — — vorwärtsweisender  
   247.  
 — motiv 136, 162.  
 — phase 246.  
 — typus 127.  
 — vorstellung 118, 124,  
   136, 169, 211.  
 Beziehungen 244, 250—254.  
 Biedermeiermöbel 322.  
 Bild—architektur 201, 212,  
   215.  
 — aufbau 292.  
 — druck 259f., 262—273,  
   275, 280, 283, 286, 296f.,  
   299f., 305ff.  
 — einheit 251.  
 Bilder—bogen 264.  
 — folge 249, 254, 288.  
 Bild—format 199.  
 — gattung 202.  
 — hauerei, freie 103 ff.
- Bildnis 135, 188, 216,  
   231—234, 239, 274, 287,  
   289, 295.  
 — büste 96.  
 — photographie 233.  
 Bildperspektive 173, 183.  
 — rahmen 199.  
 — raum 172, 213, 249.  
 — schnitzerei 165.  
 — thema 199, 292.  
 — titel 254.  
 Bindemittel 189, 191 ff.,  
   205.  
 Binder 8.  
 Binnenzeichnung 277, 293.  
 Biskuit 95.  
 Bister 261.  
 Blech 69.  
 Blei 105, 110.  
 Bleistift 189, 276.  
 — zeichnung 189.  
 Bleiweiß 260.  
 Blendarkade 8, 53, 62.  
 Blendung 197 f.  
 Blick 132, 238, 252, 278.  
 — führung 223, 251, 254.  
 — richtung 129.  
 — und Gebärde 237.  
 Block—bau 3.  
 — bücher 264, 272, 299.  
 Bodenbeschaffenheit 2.  
 Bogen 10.  
 — felder 56.  
 — fenster 12.  
 — technik 12.  
 Bohlen 324.  
 Bohrer 100.  
 Bohrloch 112, 149.  
 Bolus 96.  
 — grund 189.  
 Bottega 32.  
 Bouletechnik 324.  
 Breitenplatz 29.  
 Breitformat 199 f., 217.  
 Briefmaler 272.  
 Bronze 100, 105, 109, 111,  
   123, 149 ff., 168, 174,  
   318.  
 — beschlag 323.  
 — guß 96, 106—109.  
 — silhouette 106.
- Brücken 45, 48 ff., 75.  
 — aufbauten 49.  
 — bahn 50.  
 — baustoffe 50.  
 Brunnen 156 ff.  
 — plastik 158.  
 Brüstung 16.  
 Buchdruck 262, 264.  
 Buchdruckerpresse 264 f.,  
   299.  
 Bücherschrank 311, 319.  
 Buch—form 296, 301.  
 — graphik 302.  
 — illustration 264 f., 272,  
   299 ff.  
 — inhalt 296, 301, 303.  
 — malerei 298.  
 — seite 297.  
 — stabe 297.  
 Buchsbaumholz 97, 260.  
 Büfett 318.  
 Bühnenbild 275.  
 Bündelpfeiler 10.  
 Buntdruck 264.  
 Bureau 318.  
 Burg 75 f.  
 — anlagen 55, 57.  
 — bau 2, 31, 45, 64 f.  
 Büste 113.
- C.**
- Campanile 41, 72, 74.  
 Cassapanca 316.  
 Cassonebilder 323.  
 Chaiselongue 316.  
 Chor 23, 29, 75, 83, 135.  
 Chryselephantine Technik  
   98.  
 Clair-obscur - Holzschnitt  
   263, 268.  
 Cottagebau s. Landhaus.  
 Crédence 318.
- D.**
- Dach 16, 28, 63, 76, 87.  
 — balken 24, 161.  
 — bekrönung 114.  
 — binder 15.  
 — ornament 59.  
 — reiter 36, 76.

Dach—rinne 16.  
 — stuhl 15.  
 Dammgrube 108 f.  
 Daseinsform 115.  
 Decken 266, 280.  
 — konstruktion 48.  
 — malerei 209.  
 Deckfarbe 298.  
 Dekoration 55, 280, 283,  
 287, 323.  
 Dekorationsstil 52, 322.  
 Denkmal 70, 92, 115, 152,  
 156.  
 Diagonale 294.  
 Diamantstaub 105.  
 Dichtkunst 276, 288, 301,  
 307.  
 Dielen 25.  
 — haus 31.  
 Dienste 10, 13, 163 f.  
 Dimensionen 22.  
 Diplomatschreibtisch  
 318 f.  
 Diwan 315.  
 Doppeltreppe 46.  
 Drei—ecksverstrebung 17,  
 50.  
 — plan 221.  
 — schlitz 11.  
 — viertel-Profil 238.  
 Dressoir 318.  
 Drôleries 217.  
 Druck—bild 297.  
 — empfindung 118.  
 Druckerschwärze 262 f., 269,  
 271, 280, 283.  
 Druck—formen 271.  
 — papier 268.  
 — technisches 269.  
 — typen 296 f.  
 Duodez 300.  
 Durchbrechung der Masse  
 72 f.  
 Durchschnitt 7.  
 Dynamik 122 ff.

## E.

Echappe 267.  
 Echinus 9.  
 Edel—metall 314.  
 — rost s. Patina.

Edelstein 105.  
 Ehrenhof 39.  
 Eichenholz 97.  
 Eierstab 9.  
 Eigelb 193.  
 Eigen—haus 320.  
 — last 48.  
 Einansichtigkeit 153 ff., 161,  
 169 f., 173.  
 Einblattdruck 272.  
 Eindruckskunst 206 f.  
 Einfamilienhaus 31.  
 Einfrontig s. Einansichtig-  
 keit.  
 Eingangshalle 61.  
 Einzel—bildnis 236 f.  
 — druck 273.  
 Eisen 4 f., 49, 73.  
 — bau 59, 65, 69, 82, 84.  
 — beton 5, 15.  
 — brücke 50, 65.  
 — dach 65.  
 — decke 15.  
 — fachwerk 73.  
 — gestell 311.  
 — konstruktion 11, 68.  
 — stütze 67.  
 — träger 11.  
 — turm 65.  
 Eisgang 48.  
 Elfenbein 97 f., 188.  
 — afrikanisches 98.  
 — asiatisches 98.  
 — fossiles 98.  
 — plastik 97 f.  
 Empireschreibtisch 318.  
 Enface 153, 238.  
 Enfilade 24.  
 Enkaustik 192.  
 Entasis 9.  
 Entlastungs—bogen 61.  
 — dreieck 161.  
 Entwirklichung 289.  
 Entwurf 93 f., 272, 290,  
 292 ff., 305.  
 Épreuves de remarque  
 (Randeinfälle) 270.  
 Erdfarbe 192.  
 Erfahrungskunst 205 ff.  
 Ergänzungsfarbe 195.  
 Erker 75.

Erscheinungsfarbe 195.  
 Erz 142.  
 — plastik, archaische 107.  
 Eßtisch 319.  
 Estompe 190.  
 État 270, 273.  
 Ethik 122.  
 Ethos 133, 135.

## F.

Fabrik 325.  
 — bau 2.  
 Fachwerk—bau 3, 49.  
 — häuser 97.  
 — verband 50.  
 Fadennetz 103.  
 Fahr—bahn 48 ff.  
 — stuhl 32, 48, 73.  
 Faksimile—Holzstich 301.  
 Falten 141, 144, 146, 150.  
 — schwung 98, 126.  
 Faltstuhl 316.  
 Farben 57, 147, 170, 183 f.,  
 188—198, 202—208, 242,  
 262, 276, 285, 298, 301,  
 305, 307, 324.  
 — gesättigte 209.  
 — kalte, warme 195.  
 — lichtstarke 209.  
 — positive u. negative 183.  
 — auftrag 192 ff., 206 f.  
 — bindemittel 189.  
 — druck 268 f., 285.  
 — kunst 208.  
 — kupferstich 269.  
 — lithographie 269.  
 — material 189, 196 ff.  
 — Mischung 196.  
 — perspektive 183 f., 203,  
 211, 214, 221.  
 — radierung 269.  
 — schnitt 263.  
 — ton 87, 194.  
 — verbindung 87.  
 — verteilung 252.  
 Farbleck 69, 110, 112.  
 Farbigkeit 4, 110, 112, 149,  
 282, 287.  
 Farblosigkeit 110, 112, 170.  
 Fassade 16, 39, 47, 51 ff.,  
 55.

Fassaden—gliederung 29, 59.  
 — malerei 56.  
 — schwingung 73.  
 Fauteuil 317.  
 Feder 260 f., 276, 293, 298.  
 — kiel 261.  
 — zeichnung 263 f., 293, 298 f., 302.  
 Feigenmilch 193.  
 Feile 100.  
 Fenster 8, 12, 19, 56, 81 f., 87.  
 — blinde 8.  
 — gekuppelte 8.  
 — bekronung 59.  
 — giebel 64.  
 — gruppe 61.  
 — verschluss 81, 86.  
 Fern—bild 79, 204, 206, 214, 223.  
 — blick 221, 238.  
 — wirkung 285.  
 Festraum 74.  
 Fett 271.  
 Fiale 16, 63, 76.  
 Figurenperspektive 183.  
 Firnis 97, 193.  
 Fixiermittel 189.  
 Flachdruck 262, 270, 297.  
 Flächen—behandlung 88.  
 — gliederung 51, 53, 60, 65, 79, 209, 283.  
 — — dekorative 53.  
 — — konstruktive 53.  
 — — plastische 56.  
 — haftigkeit 194, 297.  
 — kunst 169, 177.  
 Flächigkeit 208, 283 f., 286, 301.  
 Flach—ornament 296, 298.  
 — plastik 57, 156.  
 — relief 103, 148, 168, 173, 262.  
 Fleckenhaftigkeit 194, 282.  
 Fliese 95.  
 Fluchtlinie 74.  
 Flugblatt 272, 275.  
 Flügel—altar 165.  
 — bau 73.  
 Flußeisen 5.

Fontäne 25.  
 Form 147.  
 — verlorene 106 f.  
 Format 68, 199 ff., 305.  
 Formen—bau 295.  
 — schneider 264, 272.  
 Form—gebung 106, 145, 178—188.  
 — mantel 108 f.  
 — naht 96, 107.  
 — sand 106 f.  
 — stein 3.  
 — vorstellung 103.  
 — wert 147 f.  
 Fortifikation 75.  
 Fraktur—druck 297.  
 — schrift 300.  
 Frei—licht 152.  
 — plastik 92, 113, 116—152, 154 ff., 159, 162, 167, 169 f.  
 — raum 210 f., 215 ff.  
 — treppe 45, 75.  
 Fresko 4, 56, 191 f., 209, 212, 248, 286.  
 Fries 11, 19, 56, 64.  
 Frontalität 127, 129, 161, 210.  
 Frontalitätsgesetz 155.  
 Front—ansicht 103.  
 — haltung 129.  
 Fugen 324.  
 Füllung 321, 324.  
 Füllungs Brett 324.  
 Fundament 8.  
 Funktion 321.  
 Funktionelle Bedeutung 140, 321.  
 — Verknüpfung 128.  
 Funktionsmerkmal 123 ff.  
 Furniertechnik 324 f.  
 Fuß—bank 316.  
 — bodenschmuck 209.  
 — platte 113 f.

## G.

Galerie 24, 32 f., 58, 81.  
 Galvanoplastik 263.  
 Gang 24.  
 Ganzedelstein 105.

Gartenarchitektur 57.  
 Gebälk 9, 15, 63 f., 70, 165.  
 — system 11.  
 Gebärde 124, 237, 239, 252.  
 Gebärdensprache 240.  
 Gebäudensilhouette 69.  
 Gebrauchszweck 310, 313, 322.  
 Gebundenes System 12, 17, 26, 36.  
 Gedächtnisfarbe 195, 204, 206, 287.  
 Gefühlsbetonung 21, 61, 111.  
 Gegen—richtung 62.  
 — sätze 285.  
 Gegenstands—bezeichnung 270.  
 — farbe 195.  
 Gehraum 22 f., 222, 249.  
 Geison 11, 169.  
 Gelatine 107.  
 Gelbgießer 106.  
 Gelenk 15, 124.  
 — sinn 117.  
 Gemäldenachbildung 297.  
 Gemeindehaus 35.  
 Gemme 95, 105.  
 Genrebild 202, 218, 244.  
 Gerüststil 5, 163.  
 Gesichts—ausdruck 131, 134.  
 — sinn 57, 117 f., 177, 211.  
 Gesims 15 f., 19, 62, 64 f., 72, 322.  
 — schmuck 59.  
 Gestühl 97.  
 Gewand 131, 139, 145.  
 — behandlung 116, 140.  
 — bewegung 141.  
 — figur 150, 296.  
 — modell 145.  
 — plastik 140 f., 145.  
 — schwung 126.  
 — studie 295.  
 Gewandungsfarbe 81.  
 Gewölbe—bau 11 f., 49, 85.  
 — joch 17, 24, 35.  
 — kappe 13.  
 Giebel 62, 65, 70, 76.  
 — dreieck 91.

- Giebel—feld 53, 58, 112,  
115, 156, 159, 161.  
— figur 115.  
— gesims 11.  
— gruppe 112.  
— komposition 127, 161 f.  
— linie 63.  
— motiv 161.  
— schräge 76.  
Gießhaus 108.  
Gips 96, 108, 111, 312.  
— abguß 101, 115.  
— grund 189.  
— hohlform 108.  
— kern 107.  
— mantel 107, 108.  
— modell 106 f.  
Gitterträger 51.  
Glanzlicht 105, 147, 194,  
242, 283.  
Glas 6, 59, 65, 69, 105, 311.  
— arbeit 314.  
— fenster 58, 152.  
— fluß 112.  
— flußstifte 210.  
— malerei 87, 209.  
— schrank 319.  
Glaser 4, 95.  
Gleichgewicht 60, 119, 122 f.,  
129.  
Gleichgewichtsverhältnis  
137, 154.  
Gliederung, konstruktive 53.  
— malerische, plastische 56.  
Glockenturm 74.  
Glyptik 105.  
Gold 97, 99.  
— -Elfenbeinwerk 112.  
Goldener Schnitt 17, 62, 186.  
Gold—folie 112.  
— schmied 265.  
— — modell 96.  
— — werkstätte 109, 267.  
Grab—kirche 26.  
— mal 66.  
— malsplastik 161, 165, 167.  
— reliefs, attische 123, 144,  
170.  
— stele 111, 144, 169, 172.  
Grabstichel 98, 264 ff., 268,  
274, 276.  
Grabstichelarbeit 269.  
Granaten 112.  
Granier Eisen 267, 270.  
Granit 3, 99 f.  
Graphik 79, 91 ff., 131, 149,  
189, 208, 219, 226, 259  
bis 309.  
— begleitende 296.  
— nachbildende 304.  
— selbständige 272.  
— vorbereitende 290.  
Graphit 261.  
Grat 265, 280.  
Gravierungstechnik 262,  
264.  
Griffelkunst 276.  
Grisaille 208, 305.  
Grosserie 109.  
Großplastik 92, 105, 114,  
123, 142, 154, 160.  
Grufkirche 34.  
Grundierung 98, 188 f., 288.  
Grund—mauer 8.  
— riß 6, 12, 18 f., 23, 25,  
38 f., 44, 53.  
Gruppe 37, 59 ff., 136 f.,  
138 f., 155, 163 f.  
Gruppenbildnis 231, 235 ff.  
Gruppierungsschema 139.  
Guasch 190 f.  
Gummi 191.  
— arabikum 271.  
— elastikum 260.  
Gurt—bogen 35.  
— gesims 16 f.  
Gürtung 11.  
Guß—eisen 5.  
— erde 108.  
— form 107.  
— mauerwerk 5.  
— metall 107.  
— methoden 106, 109.  
— rohr 107.  
— werkgewölbe 15.  
  
**H.**  
Haar—pinsel 108.  
— sieb 268.  
Halb—dunkel 80, 152.  
— edelstein 105.  
— säule 163.  
Halbzylinder 12.  
Hallen 15, 22, 25, 31, 71.  
— haus 25, 27, 30.  
— motiv 41.  
Hämmern 109.  
Handarbeit 325.  
Handkolorierung 268.  
Handlung 227, 244—254,  
278.  
Handlungs—bewegung 119.  
— bild 227, 251.  
Hand—malerei 298.  
— presse, Tiegeldruck— 264.  
— schrift 291, 297 ff.  
— werk 310, 312, 321.  
— zeichnung 259, 260 ff.  
272, 276, 280 f., 290  
295, 297 ff., 305, 307.  
Hänge—platte 11.  
— schrank 319.  
Hartgummi 325.  
Harz 193, 266.  
Haus—gerät 311, 313, 320 f.,  
322.  
Haustein 3.  
Hautrelief 168, 170.  
Heiligenbild 264, 272.  
Heliogravüre 259.  
Hell dunkel 147, 214.  
Helligkeit 79, 194, 202.  
Helligkeitsabstufung 197,  
306.  
Hellmalerei 189.  
Herdraum 30.  
Hilfsmodell 94.  
Hintergrund 221, 241, 243,  
287.  
— architektur 215, 242.  
Hirnholz 263.  
Historienbild 244, 249.  
Hoch—altar 84.  
— druck 262, 269, 297,  
299, 301.  
— format 199 f.  
— plastik 57, 169.  
— relief 168, 173, 323.  
— schnitt 105.  
Hochzeitstruhe 323.  
Hof 22, 25, 27, 28, 30, 33,  
47.

Hofhaus 27.  
 Höhen—burg 2.  
 — raum 22.  
 Hohl—form 96, 107 f., 147.  
 — guß 106.  
 — zylinder 14.  
 Holz 3, 49, 65, 67, 97, 111, 188, 193, 311 f., 318, 324.  
 — bau 3, 69.  
 — bearbeitung 322.  
 — block 300.  
 — brücke, gedeckte 49.  
 — — verschalte 49.  
 — decke 15.  
 — gerüst 73.  
 — grund 170.  
 — idol 154.  
 — schiffpapier 188.  
 — schneidemesser 276.  
 — schneider 263, 265, 276, 281, 305.  
 — schnitt 262 ff., 269, 272 f., 280, 284 f., 297, 299 f.  
 — — folgen 273, 301.  
 — schnitzerei 97, 165, 325.  
 — stecher 263.  
 — stich 301.  
 — stock 269, 299.  
 — tafel 284.  
 Honig 193.  
 Horizont 221.  
 Horizontalismus 62.  
 Horizontlinie 181.  
 Horn 188.  
 Hôtel 24, 38.

### I, J.

Illusionsmalerei 201.  
 Illustration 263, 275, 298, 301 ff.  
 Illustrationsproblem 303.  
 Individualisierung 129.  
 Ingenieurkunst 321.  
 Initialen 298, 302.  
 Inkrustation 56.  
 Innen—architektur 165.  
 — ausstattung 51.  
 — raum 210 ff., 214, 216.  
 — — landschaftl. 222.  
 Instrumentenschrank 319.  
 Intagli 105.

Intarsia 209, 324.  
 Interieur 210 f., 213, 215 f., 324.  
 Irradiation 198.  
 Isokephalie 172 f.  
 Jasperware 95.  
 Joch 12.  
 — breite 12.

### K.

Kabinett 318.  
 Kaiserpfalz 31.  
 Kalender 217.  
 Kalk 191.  
 — grund 189.  
 — stein 3, 99 f.  
 — — Solnhofener 271.  
 — verputz 4, 56.  
 Kaltnadeltechnik 273.  
 Kameen 105.  
 Kamin 315.  
 — bank 316.  
 Kämpfer 10.  
 Kanapee 316.  
 Kandelaber 166.  
 Kannelierung 9, 63, 163.  
 Kapelle 38.  
 Kapitell 9, 19, 91, 158, 160, 165, 322.  
 Kappe 12, 35.  
 Karikatur 289.  
 Karton 191, 208.  
 Karyatide 10, 91, 142, 160.  
 Kaserne 68.  
 Kassetten 26.  
 — decke 15.  
 Kaufhäuser 32.  
 Keilform 97.  
 Keramik 95.  
 Kern—form 107.  
 — masse 108.  
 — schatten 178.  
 Kinästhetische Empfindung 117.  
 Kirchen—bild 215, 222.  
 — fassade 53, 62.  
 — fenster 6.  
 — portal 29.  
 — schiff 17, 22, 75.  
 Kitt 210.  
 Klavierstuhl 317.

Kleiderschrank 319 f.  
 Klein—gerät 314.  
 — kunst 145.  
 — plastik 59, 92, 98, 105, 114, 123, 142, 154.  
 Kleister 271.  
 Klima 2, 16, 26, 82, 106, 212.  
 Klischee 263.  
 Klubsessel 317.  
 Knochenmehl 260.  
 Knohäsion 105, 123.  
 Kohle 189, 262, 276.  
 — entwurf 293.  
 — zeichnung 191.  
 Kolorierung 298.  
 Kolorismus 206.  
 — emotioneller 207.  
 — impressionistischer 207.  
 Kolorit 193, 233, 305.  
 Kommode 319.  
 Komplementärfarbe 195, 198.  
 Komposition 130, 199.  
 Kompositionsstudie 293.  
 Kompositordnung 9.  
 Konsole 11, 91, 160, 212.  
 Konsoltisch 318.  
 Kontormöbel 311.  
 Kontrapost 129 f., 155.  
 Kontrast—erscheinung 198.  
 — gesetz 280 f.  
 Kontur 139, 154, 170, 282, 285, 293, 299.  
 — gebrochener 126.  
 — kurve 324.  
 — zeichnung 260, 279.  
 Konventsäl 31.  
 Koordinatensystem 102.  
 Koordination 60.  
 Kopie 234.  
 Kore 70, 140, 160.  
 Körnen 271.  
 Körper—bewegung 141.  
 — gefühl 61, 91, 121.  
 — lage 294.  
 — modellierung 285.  
 — schatten 178.  
 — vorstellung 119.  
 Korridor 22, 24, 28.



Krabbe 16, 58 f.  
 Kranzgesims 16 ff., 64 f.,  
 77, 161.  
 Krayonmanier 262, 267 f.  
 Kreide 189, 262.  
 — grund 98, 189, 193.  
 — stift 271.  
 Kreuz—blume 16, 59.  
 — gewölbe 6, 12 f., 15.  
 — — raum 27.  
 Kriechblatt 58.  
 Kugelgelenk 16.  
 Kulisse 57.  
 Kult—bau 27, 33.  
 — raum 23.  
 Kunst—blatt 304.  
 — formen 310, 312 f., 320 ff.  
 — gewerbe s. Angewandte  
 Kunst.  
 Künstler—namen 270.  
 — werkstatt 325.  
 Kunst—pflege 325.  
 — schrank 318.  
 Kupfer 105, 188, 263.  
 — druck 262.  
 — — presse 265, 269.  
 — oxyd 109.  
 — platte 269 f., 304 f.  
 — stecher 265, 276, 281,  
 304.  
 — stich 262, 264 ff., 273 f.,  
 280, 284, 296 f., 300,  
 304, 325.  
 — — folge 273.  
 Kuppel 13 ff., 25, 37, 53,  
 64 f., 69, 71 f., 77, 83,  
 85, 209.  
 — bau 26.  
 — gewölbe 6.  
 — raum 26 f., 33.  
 — schale 17, 84.  
 Kursivschrift 300.  
 Kurvatur 182.

## L.

Lack 266.  
 Lageplan 7.  
 Lager 31.  
 — fuge 8.  
 Laibung 8, 58, 163.  
 Lampe 316.

Landhaus 31, 78.  
 Landschaft 76, 114, 185,  
 202, 205, 210, 212, 216 ff.,  
 222 ff., 227, 274.  
 — heroische 218, 220, 224 ff.  
 — intime 218 ff., 224.  
 Lang—haus 33, 53.  
 — holz 263.  
 Längsbau 37.  
 Lasur 190, 192, 196, 283.  
 Laterne 14, 64.  
 Laube 32, 71.  
 Läufer 8.  
 Lavabrocken 4.  
 Leder 145, 311.  
 — arbeit 314.  
 Lehm—dach 12.  
 Lehnstuhl 316.  
 Leim 107, 260, 271, 311.  
 — form 96.  
 — wasser 97.  
 Leinwand 144 f., 188, 260,  
 284, 288.  
 Leinöl 192 f., 269.  
 Leisten 322.  
 Leiter 45.  
 Letterndruck 299 f.  
 Lettner 35.  
 Leuchtturm 72.  
 Licht 19, 79—88, 116, 147,  
 150 f., 242, 281, 292.  
 — abstufung 242.  
 — aufwand 242.  
 — behandlung 147 ff.  
 — einfall 83, 147, 150 ff.  
 — farbe 79, 81, 85, 151.  
 — führung 88, 212.  
 — gaden 83.  
 — malerei 196.  
 — menge 79 ff., 151.  
 — perspektive 183.  
 — quelle 81, 183.  
 — skala 189, 196 f.  
 — stärke 250, 283.  
 — verteilung 79, 84, 115,  
 168, 270, 293, 306.  
 — verwertung 150.  
 — wirkung 118, 146, 178.  
 Liegefigur 113, 127, 162.  
 Liegestuhl 315, 317.  
 Lindenholz 97.

Lineament 252, 278.  
 Linien 209, 242, 276, 289,  
 291, 293, 301, 304.  
 — ornamentale 278.  
 — führung 252, 283, 307.  
 — gattung 277.  
 — perspektive 180 ff., 185,  
 209, 211, 213 f.  
 Lisene 10, 53, 58, 73.  
 Lithographie 262, 270, 297.  
 Loggia 28.  
 Lokalisation 307.  
 Luft—abzug 108.  
 — malerei 196.  
 — perspektive 147, 183,  
 218, 221, 266.  
 Lumpen 260.  
 Lünette 8, 199.  
 Luxusmöbel 323.

## M.

Magazin 38.  
 Mahagoniholz 322.  
 Majolika 56, 95.  
 Malerei 177—254.  
 Mal—grund 188 f., 193, 208.  
 — technik 273.  
 Mansardendach 16, 78.  
 Mantelform 107.  
 Markthalle 31.  
 Marmor 3, 105, 111 f., 142,  
 150 f., 174, 318.  
 — arten 99.  
 Märtyrergruft 34.  
 Maschine 312.  
 Maschinenbetrieb 325.  
 — halle 15, 32.  
 — ware 325.  
 Maserung 111.  
 Masse 66—79, 292, 294.  
 Massen—aufwand 66, 68,  
 144.  
 — Durchbrechung 72.  
 — gliederung 66, 69, 88,  
 144.  
 — proportionen 188.  
 Maß—stab 7.  
 — werk 16, 322.  
 Mastix 266.  
 Material 49, 92, 106.  
 — anpassung 322.

Material—charakter 324.  
 — echtheit 312, 324.  
 — theorie 310 ff.  
 Mattoir 267.  
 Mauer 8, 82, 87.  
 — säule 9, 58.  
 — schutt 8.  
 Mausoleum 129, 133, 152.  
 Medaillen 109, 147, 170.  
 — modell 96.  
 Mehl 109.  
 Mehrsichtigkeit 153 ff.,  
 159.  
 Mergelkalk 99.  
 Messer 98, 263.  
 Messing 105, 263.  
 Meßmethode 102, 185.  
 Metall 105 f., 145, 168, 171,  
 188, 193.  
 — Treiben in 109.  
 — bänder 324.  
 — beschlag 325.  
 — federn 261.  
 — gravierung 324.  
 — griffel 261.  
 — grund 170, 284.  
 — plastik 105—110.  
 — platten 263, 300.  
 — schnitt 109, 262, 264.  
 Metopen 11, 91, 99, 132,  
 168.  
 Mezzanin 62.  
 Mezzo-rilievo 168.  
 Mezzotinto-Verfahren 268.  
 Mienenspiel 131, 160.  
 Mietwohnung 320.  
 Militäranlage, römische 31.  
 Mimik 131 ff., 186 ff., 228,  
 236 f., 239, 251 f., 278,  
 296.  
 Miniaturmalerei 188, 216 f.,  
 261, 265, 272.  
 Minuterie 109.  
 Mittel—achse 61.  
 — grund 221.  
 — schiff 17, 53.  
 Möbel 87, 310, 313, 316 f.,  
 321, 324.  
 Modell 7, 68, 170, 295.  
 Modellier—holz 94.  
 — schlinge 94.

Modellierung 93, 148, 178,  
 193, 198, 306.  
 Modellierwachs 108.  
 Mohnöl 192.  
 Moment, fruchtbarer 128,  
 246, 248, 250.  
 Momentanisierung 129.  
 Momentphotographie 248.  
 Monierbetonbau 5.  
 Monochromie 110, 152.  
 Monument 156 ff.  
 Monumentalität 72, 123.  
 Monumentalmalerei 16, 240.  
 Mörtel 97.  
 Mosaik 81, 84, 209 f., 240,  
 284, 314.  
 — fußboden 24.  
 Motivwahl 172, 283.  
 Museum 152.  
 Musik 81.  
 Muskel 124.  
 — darstellung 125.  
 — sinn 117.

## N.

Nachbilder 250, 265.  
 — negative 198.  
 Nadelarbeit 270.  
 Nageln 311, 324.  
 Nah—ansicht 214.  
 — bild 79, 206.  
 — blick 221, 238.  
 Nähtisch 319.  
 Naturgefühl 210, 216 ff.,  
 220, 223, 226, 296.  
 — studie 296.  
 — vorbild 115, 149, 295.  
 Negativ 107.  
 Nieten 11.  
 Nische 63, 155 f., 159, 165 ff.  
 Nischenplastik 164.  
 Notenschrank 319.  
 Nußöl 192.  
 Nutz—bau 48.  
 — formen 310, 312 f., 315 ff.,  
 322, 325.

## O.

Obelisk 25, 66, 72, 158.  
 Oberflächen—behandlung  
 147.

Oberflächen—beleuchtung  
 281.  
 — beschaffenheit 282.  
 — charakteristik 283.  
 — licht 190, 196.  
 — linien 178 f., 277.  
 — modellierung 150 f.  
 — punkte 101.  
 Ober—gurt 50.  
 — licht 83.  
 Ockerfarbe 192.  
 Öl 96, 105, 193.  
 — bild 193.  
 — farbe 192 f.  
 — malerei 189, 269.  
 Optische Täuschung 182, 185.  
 Orchestra 28.  
 Organgefühl 118.  
 Original 234, 259, 304, 306.  
 — rand 270.  
 Ornament 59, 140, 146, 299,  
 312, 321.  
 — beschläge 324.  
 Ornamentik 3, 56, 63, 144,  
 171, 280, 313, 322 f.  
 Ornamentstich 265, 272,  
 314.  
 Oval 22, 199 f.

## P.

Palas 38.  
 Palast—bau 31, 42, 64.  
 — hof 46.  
 Palisadenbau 3.  
 Paneelsofa 319.  
 Pantomimik 187.  
 Papier 188, 260, 270, 283 f.  
 — arten 260.  
 — fläche 280.  
 — grund 191, 284.  
 — maché 325.  
 Pappe 188, 311.  
 Pastell 189 ff.  
 Pastos 190, 194.  
 Pathognomik 187.  
 Pathologie 133 f.  
 Pathos 121 f., 133 ff., 144.  
 Patina 106, 109, 111.  
 Pauspapier s. Bauspapier.  
 Paysage intime s. Land-  
 schaft, intime.

- Pech 96, 109.  
 Peintre-graveur 265, 273.  
 Pendentif 14.  
 Peplos 145.  
 Pergament 188, 260 f., 299.  
 Peristylhaus 27.  
 Perlenschnur 9, 322.  
 Perspektive 7, 116, 130,  
 148, 173, 179 ff., 211 ff.,  
 223, 284 ff.  
 Perspektivische Verkleine-  
 rung 180.  
 — Verkürzung 180, 185.  
 — Verzerrung 180.  
 Pfahlrost 8.  
 Pfalz 64.  
 Pfeiler 10, 13, 48, 50, 64,  
 73, 163 f.  
 — abstand 33.  
 — bündel 13.  
 — höhe 49.  
 — reihe 24.  
 — statue 114.  
 Pflanzenfaserpapier 188.  
 Photographie 115, 182, 233,  
 259, 304, 306.  
 Photogravüre 259.  
 Photomechanik 301.  
 Physiognomie 133, 218,  
 236 f.  
 Physiognomik 131, 186 ff.,  
 228, 239, 251 f., 296.  
 Piano nobile 61 f.  
 Piazza u. Piazzetta 41 f., 44.  
 Pigment 196.  
 Pilaster 10, 55, 62, 64, 165,  
 322.  
 — bildung 15.  
 — krönung 166.  
 — ordnung 64.  
 — säule 58.  
 Pinsel 94, 261, 268, 276,  
 293.  
 — führung 206.  
 Plafond 97.  
 Plakat 271, 277, 285.  
 Plastik 52, 55, 77, 91—176,  
 278, 290, 292, 296.  
 Plastilin 93.  
 Plattenrand 270, 284.  
 Platanlage 22.  
 Platz 22, 25, 28 ff., 41,  
 43, 75, 156.  
 — gruppen 41, 44.  
 — raum 42, 158.  
 — wand 23.  
 Plinthe 113.  
 Podest 46.  
 Pointillismus 194, 196.  
 Polierstahl 265.  
 Polierung 150.  
 Politur 100.  
 Polychromie 55, 110 ff., 170.  
 Ponderation 135.  
 Poros 99.  
 Porphyr 99, 112.  
 Portal 59, 61.  
 — gewand 164.  
 — schmuck 161, 163.  
 — statue 164.  
 Portikus 158.  
 Porträt s. Bildnis.  
 Porzellan 95, 114.  
 Postament 113.  
 Prägemaschine 109 f.  
 Priesterhaus 35.  
 Pritsche 317.  
 Privathaus 33.  
 Probedruck 270.  
 Profanbau 27, 62, 65.  
 Profil 7, 131, 238.  
 — ansicht 136, 153, 238,  
 278, 294.  
 — bild 238.  
 — stellung 127.  
 Proportion 17 f., 62, 70, 103,  
 113, 116, 131, 163, 184 ff.  
 Proportionalität 38, 186.  
 Proportionsstudie 296.  
 Proszeniumsloge 28.  
 Prunk—bett 317.  
 — saal 31.  
 — sarkophag 165.  
 Pult 318.  
 — dach 16.  
 Punktieren 101.  
 Punktier—manier 262, 267 f.  
 — maschine 101 f.  
 — rahmen 103.  
 — verfahren 104.  
 Punzen 109, 265.  
 Punzmanier 267.  
 Puppenstube 314.  
 Pyramide 66, 70, 72, 158.
- Q.**
- Quader 3, 11, 57, 64.  
 — bau 57.  
 Quadrat 12, 17, 22, 35.  
 — netz 185.  
 Quadrierung 103.  
 Quadriga 70.
- R.**
- Radierer 276, 281.  
 Radiernadel 274, 276.  
 Radierung 262 f., 266 f.,  
 272 ff., 280, 284, 297,  
 304 f.  
 Rahmen 58, 86, 113, 174,  
 199 ff., 284, 288, 304,  
 321, 324.  
 — architektur 201.  
 — farbe 200.  
 — gestell 317.  
 — losigkeit 284, 286, 306.  
 — werk 324.  
 Rampe 45, 75.  
 Rand—einfall 270.  
 — zeichnung 261, 302.  
 Raspel 98, 100, 102.  
 Rathaus 29, 31, 41, 74.  
 Raum 19—51, 79, 208 bis  
 227, 301.  
 — begrenzung 51.  
 — behandlung 284.  
 — beleuchtung 79.  
 — bildung 19, 44.  
 — durchquerung 20, 44.  
 — formen 18, 21.  
 — gebilde 1, 23.  
 — gefühl 66, 91, 215.  
 — gruppe 20, 33, 44, 61.  
 — illusion 212, 223.  
 — proportion 199.  
 — stimmung 80.  
 — überbrückung 20, 44.  
 — vorstellung 1, 297.  
 — wert 20, 80, 147, 208.  
 Reflex 147, 178, 282 f.  
 — bewegung 119.  
 Reihung 24, 59 f., 62, 84.

- Reiter—denkmal 116, 138, 158.  
 Reklame 271.  
 Relief 11, 92, 95, 103, 109, 113 ff., 123, 132, 153 bis 174, 209, 284, 314, 323.  
 — freies 171, 173 f.  
 — malerisches 171.  
 — strenges 171 f., 174.  
 — versenktes 168, 170.  
 — anordnung 285.  
 — auffassung 157.  
 — ebene 148.  
 — grund 110, 169 ff.  
 — hintergrund 112.  
 — höhe 172.  
 — mäßigkeit 159 f., 164 f., 167 ff.  
 — motiv 161, 172.  
 — perspektive 173.  
 — raum 168, 172.  
 — schnitt 262 ff.  
 — stil 148, 171 f., 174.  
 — tondo 165.  
 Remter 31.  
 Repräsentationsraum 74.  
 Reproduktion 199, 266, 304 f.  
 Reproduktionsstich 266.  
 Retuschieren 269.  
 Revers 109.  
 Rhythmik 126, 138.  
 Richtungsgegensatz 129 f.  
 Rippen 13, 77.  
 — dächer 15.  
 Risalit 64, 73, 75.  
 Rise 16.  
 Riss 6.  
 Ritter—burg 38.  
 — orden 31.  
 — saal 31.  
 Rohrfeder 261.  
 Rolandsäule 157.  
 Rollstein 3.  
 Rond-bosse 161.  
 Rose 62.  
 Rost 8.  
 Rötel 261 f., 276, 293.  
 Roulette 267.  
 Rück—ansicht 216, 294.  
 — figur 241.  
 Rund—bogen 14, 63.  
 — — fries 53, 58.  
 — plastik 109, 154 ff., 161 ff., 166 f., 170.  
 Ruß 266, 269.  
 Rustica 57, 64.
- S.**
- Saal 22, 25, 31.  
 Säge 103.  
 Sakralbau 33, 65.  
 Salon à l'italienne 39.  
 Salpetersäure 266, 271.  
 Sand 271.  
 — papier 102.  
 — stein 3, 56, 99 f.  
 — — figuren 111.  
 Sarkophag 166.  
 Satteldach 12, 16.  
 Satzbild 300.  
 Säulen 9, 57, 63 f., 70, 145, 322.  
 — gekuppelte 64.  
 — fuß 91.  
 — gang 22, 77.  
 — hals 9.  
 — kapitel 10.  
 — ordnung 11, 64.  
 — schaft 67, 163.  
 — trommel 9.  
 Schab—eisen 265, 267, 276.  
 — kunst 262, 267 ff., 280 f.  
 — — blätter 268, 270, 304.  
 Schacht 48.  
 Scharfbrand 95.  
 Schatten 116, 150, 281, 292.  
 — verteilung 270, 293.  
 — wirkung 118, 146, 178.  
 Schautisch 318.  
 Scheitelhöhe 12.  
 Schemel 315 f.  
 Schiefer 188.  
 Schild—dach 83.  
 — patt 324.  
 Schlaf—sofa 318.  
 — zimmer 39.  
 Schlägel 100.  
 Schlagschatten 58, 152, 178.  
 Schlämmkreide 190.  
 Schleifen 105.  
 Schloß 29, 38.  
 Schlußstein 13, 63.  
 Schmirgel 105.  
 Schmuck 283.  
 Schneiden 105 f.  
 Schneidenadel 265 f., 270.  
 Schnitt, goldener 17, 62, 186.  
 Schnitt 6.  
 Schnittsteine 3.  
 Schnitz—altar 97, 150.  
 — eisen 98.  
 Schnitzerei 323.  
 Schollenbildung 193.  
 Schornstein 72, 76.  
 Schraffierung 260, 285, 299.  
 Schrank 315 f., 318 ff.  
 Schraube 11.  
 Schreiber 272.  
 Schreibtisch 318 ff.  
 — stuhl 317.  
 Schrift 286.  
 — vor der 270.  
 — band 254.  
 — bild 297.  
 — blei 263.  
 — steller 27.  
 — typus 296.  
 Schrotschnitt 263.  
 Schub 10.  
 Schwarzschnitt 263, 276, 280, 282, 287, 301.  
 Schwarz-Weiß-Kunst 276, 284, 305.  
 — — Skala 284, 304 f.  
 Schwer—gewicht 128.  
 — kraft 119 f., 142.  
 — linie 127.  
 — punkt 119, 122.  
 Seelenhaftigkeit 131.  
 — individuelle 231, 241.  
 — typische 227, 241.  
 Seelische Vorgänge 227 bis 244.  
 Seh—achse 181.  
 — feld 68, 238.  
 Sehne 124.  
 Seh—prozeß 182.  
 — raum 211, 213.  
 — weise 223.  
 — — emotionelle 204 f., 226.

- Sehweise, impressionistische 204 ff., 211, 226, 296.  
 — praktische 203, 205, 207, 211.  
 Seiten—ansicht s. Profilansicht.  
 — schiff 17, 53.  
 Seitenformat 300.  
 Sekretär 318.  
 Selbstbildnis 187, 235.  
 Senkrechte 62, 65, 69, 72, 182, 184 f., 200, 209, 279, 294.  
 Sepia 261.  
 Serpentinweg 75.  
 Servante 319.  
 Serviertisch 318 f.  
 Sessel 316 f.  
 Sgraffito 4.  
 Siegel 105, 262.  
 Silber 109, 112, 311.  
 — stift 260 f., 276, 293, 298.  
 Silhouette 14, 76, 78, 151, 155, 278.  
 Silhouettenwirkung 77.  
 Simultankontrast 280.  
 Sitzfigur 115, 155.  
 Skizze 93, 272, 290 ff., 294.  
 Sockel 56, 64 f., 70, 86, 113, 116, 139, 160, 174, 200.  
 — flächen 113.  
 — gesimse 16.  
 — glied 62.  
 — plastik 167.  
 — proportion 114.  
 Sofa 316, 318, 320.  
 Sohle 8.  
 Spannung 48.  
 Spannweite 50.  
 Speisezimmer 31, 39.  
 Spiegel 297, 318.  
 — galerie 81.  
 — gewölbe 12, 85.  
 Spiegelung 147, 178, 282 f.  
 Spiel—bein 127 ff., 142.  
 — falte 142.  
 Spielkarte 264, 272.  
 Spirale 63, 278.  
 Spitzbogengewölbe 6, 12, 15.  
 Spitzbogenrippe 63.  
 Spitz—eisen 100.  
 — helm 16.  
 — türmchen 58.  
 Sprossenwerk 56.  
 Sprungbildung 193.  
 Stadt 78.  
 — bild 49, 74, 76, 274.  
 — brücke 48.  
 Städte—bau 22, 29 f., 43, 46, 48, 75.  
 — bild 79.  
 Stadttor 70.  
 Staffage 216, 221 ff., 225.  
 Stahl 5, 110.  
 — platte 304.  
 — relief 110.  
 — stich 265.  
 Standbein 127 ff., 142.  
 Ständerbau 3.  
 Stand—falte 142.  
 — ort 91, 112, 114, 115, 123, 147, 150 ff., 155 f., 158, 161, 163 f., 168, 213, 222.  
 — schrank 319.  
 Statik 66 f., 73, 91, 105, 119, 123, 160, 167, 279, 321 f.  
 Staubkasten 268.  
 Stearin 97.  
 Stehfigur 113, 155.  
 Steilfalte 145.  
 Stein 3, 49, 59, 65, 67, 149, 154, 167 f., 171.  
 — arbeit 174.  
 — arten 188.  
 — bau 69.  
 — bildnerie 165.  
 — brücke 49 f.  
 — druck 270.  
 — gewölbe 15.  
 — grund 170.  
 — metzkunst 55.  
 — plastik 99—105.  
 — schnitt 105.  
 — zeugplastik 95.  
 Stempel 109, 110, 262.  
 — schneiden 110.  
 Stereoskop 181.  
 Sternplatz 43.  
 Stich 263, 272 f., 280, 302.  
 Stichel 110, 263, 266, 304.  
 — arbeit 270.  
 Stich—kappe 12, 85.  
 — linie 270.  
 Stift 260, 276.  
 Stil 88, 199, 322.  
 — plastischer 145.  
 — bildung 19.  
 — periode 146.  
 Stilleben 202.  
 Stimmungs—bildnis 135, 207, 227.  
 — kunst 207.  
 — landschaft 207, 217.  
 — wert 21, 62, 67, 80, 122, 205.  
 Stirnziegel 16.  
 Stockwerk 72.  
 Stollenschrank 318.  
 Storchschnabel 102.  
 Stoßfuge 8.  
 Straßen 22, 24.  
 — breite 75.  
 — knickung 75.  
 — kreuzung 158.  
 — mündung 29.  
 — raum 42.  
 — wand 23.  
 Strebebogen 13, 16, 58.  
 Streben 10, 13, 50, 65.  
 Strebe—pfeiler 10, 13, 53, 58.  
 — werk 65, 69.  
 Strichlage 277, 280, 293, 300, 304.  
 Struktur 165.  
 Stuck 4, 15, 59, 96 f., 111.  
 — decke 323.  
 Stückguß 106 f.  
 Stuck—masse 323.  
 — ornamente 58.  
 Studie 93, 272 f., 290, 294 f.  
 Stuhl 311, 315 ff.  
 Stütze 13, 50, 59, 63.  
 Stylobat 9.  
 Subordination 60.  
 Symmetrie 38, 253.  
 — bilaterale 60, 153, 160.  
 — radiale 60, 62, 158.  
 Symmetriezentrale 75.  
 Symmetrische Anordnung 60.

Synagoge 126, 143.  
System, gebundenes 12, 17,  
26, 36.

## T.

Tablinum 83.  
Tafel—bild 213, 284.  
— bildnis 231.  
Taille 265.  
Talg 109.  
Tambour 14, 17, 64, 77, 85.  
Tampon 266, 269.  
Tanagrafigur 111.  
Tanz 138.  
Tassenschrank 319.  
Tast—eindruck 106, 211.  
— organ 20.  
— raum 211, 213.  
— sinn 20, 57, 79, 117, 177,  
203, 211.  
Taufkirche 26.  
Teilguß 106.  
Tektonik 66 f., 69, 91, 118f.,  
150, 157, 159—166, 171,  
300, 323.  
Tempel 24, 53, 57, 59, 64.  
— Inneres 26.  
— cella 7.  
— giebel 161.  
— — feld 61.  
Tempera 193.  
Teppich 210, 315.  
— ornament 209.  
— weberei 109.  
Terpentin 96, 109.  
Terrain diagonale 221.  
Terrakotta 95, 142.  
Terrasse 75.  
Text—bild 300.  
— druck 300.  
Textilien 314.  
Textur 111, 288.  
Theater 55, 68, 81  
— kulisse 57.  
— perspektive 47, 173.  
Thron 316.  
Tiefdruck 262, 264, 297.  
Tiefenlicht 190, 196.  
Tiefenmaße 104.  
— platz 29.  
— raum 22.

Tiefen—station 222 f.  
— vorstellung 285.  
— wirkung 183, 208 f., 298.  
Tiefschnitt 105, 110.  
Tiegeldruck-Handpresse  
264.  
Tinte 261.  
Tisch 315 f., 318 ff.  
Toiletentisch 319.  
Ton 93, 111, 154, 167 f.,  
174, 311.  
Tondo 199 f.  
Tondruck 263, 268.  
Tonmodell 101, 107, 109.  
Tonne 12, 27, 46.  
Tonnengewölbe 12 f., 15,  
49, 65, 85, 209.  
Ton—plastik 93 ff.  
— platte 263.  
— skizze 104.  
Tönung 111, 277.  
Tonwert 178.  
Torso 154.  
Totenmaske 96.  
Träger 11.  
Traktament 92.  
Trakt 74.  
Transparenz 111, 178.  
Travée, durchgehende 12.  
— gotische 36.  
Treiben 106, 167.  
— in Metall 109.  
Treib—kitt 109.  
— pech 109.  
Treppen 31, 45, 47, 70, 73, 75.  
— Außen- 45.  
— gotische 47.  
— Innen- 45.  
— haus 31.  
— podest 46.  
— steigung 48.  
— stufe 47.  
— turm 46.  
— wange 114.  
Triglyphen 11, 168.  
Trinkgefäß 311.  
Triptychon 200.  
Triumphalstatue 70.  
Triumphbogen 34, 70, 210.  
Truhe 316, 319, 321.

Tür 8, 19, 56, 87.  
Turm 36, 56, 62, 66, 72, 75.  
— front 53.  
— silhouette 77.  
Tusche 261, 271.  
Tusch—pinsel 276.  
— zeichnung 263.  
Tympanon 8, 91, 163.  
Typen 300.  
— möbel 321.  
Typensatz 264.

## U.

Über—einanderdruck 269,  
271.  
— flechtung 324.  
— schneidung 155, 157,  
172, 178 f., 294.  
— strahlung 198, 282.  
Umdruckpapier 271.  
Umriß 130, 153, 277.  
— linie 292 f., 323.  
— schnitt 301.  
— zeichnung 103, 170, 274,  
280, 298 f.  
Unter—grund 222.  
— gurt 50.  
Urmotiv 121 f.

## V.

Valeur 178.  
Vasen 118, 314, 321, 323.  
— bild 27, 278.  
Verband 8.  
Vergoldung 324 f.  
Verhauen 104.  
Verjüngung 9, 71 ff.  
Verkleinerung 181.  
— perspektivische 180.  
Verkröpfung 165.  
Verkürzung 18, 115, 130,  
153, 155, 157, 170, 172,  
181, 294.  
— perspektivische 180, 185.  
Verlegername 270.  
Verlegersigna 299.  
Verleimung 325.  
Vielorene Form 106 f.  
Verputz 56.

- Verschalung 15, 49.  
 Versilberung 325.  
 Verstrebung 50.  
 Vertikalismus 64.  
 Vertikow 319.  
 Vervielfältigung 259, 306.  
 Verwaltungsraum 74.  
 Verweilraum 22, 25, 222, 249.  
 — gedeckter 30.  
 Verzerrung 181.  
 — perspektivische 180.  
 Vestibül 31, 46.  
 Vielfarbigkeit 112.  
 Vierung 64, 76.  
 Vierungsturm 83.  
 Vignette 298, 300, 302.  
 Villen 64, 68.  
 — gruppe 2.  
 Vogelperspektive 7, 221, 223.  
 Vollform 107, 147.  
 — guß 107.  
 Volute 9, 77.  
 Vorbild 265, 300.  
 Vorburg 38.  
 Vorder—ansicht 136, 153, 238, 294.  
 — grund 221.  
 Vorhalle 55.  
 Vorkragung 72.  
 Vorplan 285.  
 Vorstellungsgebärde 239.  
 Vorzimmer 39.  
 Vortzugsdruck 270.  
 Votivgeschenk 96.  
 Voyeuse 317.
- W.**
- Wachs 93, 107 f., 110, 266.  
 — ausschmelzungsverfahren 107.  
 — malerei 192.  
 — modell 107, 109.  
 — plastik 93 ff.  
 — platte 108.  
 — schicht 108.  
 — seife 192.
- Wagerecht 62, 65, 69, 72, 182, 184 f., 200, 209, 279, 294.  
 Wahrnehmungsfarbe 203, 206, 287.  
 Walmdach 16, 78.  
 Wand—bank 316.  
 — bett 316.  
 — bild 92, 192, 212, 231, 286.  
 — — monumentales 284.  
 — brett 316.  
 — einteilung 15.  
 — grab 166.  
 — malerei 152, 208 f., 249.  
 — schmuck 161, 266.  
 — schrank 316.  
 — spiegel 71.  
 — tisch 320.  
 — verschalung 316.  
 Wappen 61.  
 Warenhaus 32.  
 Waschtisch 319 f.  
 Wasser 193, 260, 271.  
 — burg 2.  
 — farbe 191.  
 — leitung 12.  
 — speier 16, 160.  
 — zeichen 270.  
 Weiß—schnitt 263, 276, 280, 282, 287, 299, 301.  
 — skala 280.  
 Wellenlinie 63, 278.  
 Wendeltreppe 46, 63.  
 Werkzeichnung 7.  
 Werkzeug 92, 312.  
 Widerlager 12, 49 f.  
 Wimperge 16, 58, 76.  
 Wind—druck 48.  
 — verband 50.  
 Wirklichkeits—ferne 225, 235, 283, 286, 288, 301.  
 — nähe 225.  
 Wirkungs—form 115.  
 — sphäre 113.  
 Wirtschaftsgebäude 38.  
 Wischen 269.  
 Wischer 190.
- Witterungsbeständigkeit 106.  
 Wohn—bau 33, 68.  
 — haus 48.  
 — zimmer 39.  
 Wölbungsschatten 58.  
 Wolle 144 f.  
 Würfel 118.
- X.**
- Xylograph 263.
- Z.**
- Zahn—eisen 100.  
 — schnitt 11.  
 Zapfen 324.  
 Zarge 315.  
 Zedernholz 97.  
 Zeichen—grund 260.  
 — tisch 319.  
 Zeichner 306.  
 Zeichnung 55, 93, 103, 184, 187, 189, 233, 273, 276, 294, 296, 298 f., 303, 321.  
 Zeitdarstellung 245.  
 Zelluloid 325.  
 Zentralbau 27, 33, 37, 158, 293.  
 Zentrifugal 130.  
 Zentripetal 130.  
 Zettelkasten 320.  
 Zeugdruck 264.  
 Ziegel 11, 56.  
 — mehl 108.  
 Zier—fläche 324.  
 — giebel 16.  
 Zink 105.  
 — guß 325.  
 Zinn 105, 263.  
 Zinnenkranz 65, 76 f.  
 Zirkel 101.  
 Ziselierung 107, 109.  
 Zisterne 28.  
 Zugstange 15.  
 Zweckgemäßheit 310 f., 313 f., 322, 324 f.  
 Zwecktheorie 320 ff.  
 Zwickel 14, 199.  
 Zwinger 38.

Verlag von FERDINAND HIRT & SOHN in LEIPZIG

---

**W. Waetzoldt, Die Kunst des Porträts.**

460 Seiten mit 80 Bildern auf 80 Sondertafeln.

Geheftet 12 M., in Leinwand gebunden 14.50 M.

---

**Paul Brandt, Sehen und Erkennen.**

Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung.

6.—10. Tausend. 272 Seiten auf Kunstdruckpapier mit 414 Abbildungen  
und einer farbigen Tafel. In Leinwand gebunden 5 M.

---

**A. Bohnemann, Grundriß der Kunstgeschichte.**

Mit 197 Textbildern und einer farbigen Tafel. 3. Aufl.

328 Seiten.

In Leinwand gebunden 4 M.

---

**Anton Genewein, Vom Romanischen bis zum Empire.** Eine Wanderung durch die Kunstformen dieser Stile. In zwei Teilen.

I. Teil: Die Stile des Mittelalters (romanischer und gotischer Stil)  
140 Seiten mit 295 Abbild., steif geheftet 2 M., in Leinwandbd. 2.50 M.

II. Teil: Die Stile der Neuzeit. 432 Seiten mit 652 Abbildungen.  
In Leinwand gebunden 6,50 M.

---

**J. Schneider u. O. Metzke, Hauptmerkmale der Baustile.** In zwei Ausgaben.

**GROSSE AUSGABE:**

98 Abbildungen auf 11 Wandtafeln in Lichtdruck (90:70 cm) mit erläuterndem Text in besonderem Heft.

Auf feinem starken Papier in Rolle 25 M. Aufgezogen auf 11 Papptaf. 36 M.  
Aufgezogen auf Leinwand mit Stäben 47 M.

**KLEINE AUSGABE:**

Dieselben Tafeln in kleinerem Maßstabe (30:23 cm) mit gegenüberstehendem Text. 4.—9. Tausend. Kartoniert in Querfolio 1.60 M.

In biegsamen Dermatoidband in Lex.-8<sup>0</sup> (Tafeln gebrochen) 2 M.







GETTY CENTER LIBRARY



3 3125 00052 8139

